



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

IRINALDO LAUREANO DANTAS

ECOS TROPICALISTAS EM CHICO CÉSAR: REFLEXOS
OITICIQUIANOS NAS CANÇÕES

João Pessoa

2018

IRINALDO LAUREANO DANTAS

ECOS TROPICALISTAS EM CHICO CÉSAR: REFLEXOS OITICIQUIANOS NAS
CANÇÕES

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado como requisito básico para
obtenção do grau de Licenciatura em
Língua portuguesa, pelo Centro de
Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal da Paraíba –
CCHLA/UFPB.

Orientadora: Prof^a. Dra. Alyere Silva
Farias.

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D192e Dantas, Irinaldo Laureano.

 Ecos tropicalistas em Chico César: reflexos
 oiticiquianos nas canções / Irinaldo Laureano Dantas. -
 João Pessoa, 2018.

 64 f. : il.

 Orientação: Alyere Farias.

 Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

 1. Tropicalismo. Chico César. Hélio Oiticica. I.
 Farias, Alyere. II. Título.

UFPB/CCHLA

IRINALDO LAUREANO DANTAS

ECOS TROPICALISTAS EM CHICO CÉSAR: REFLEXOS OITICIQUIANOS NAS
CANÇÕES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito básico para obtenção do grau de Licenciatura em Língua Portuguesa da Universidade Federal da Paraíba – CCHLA/UFPB.

Data da aprovação ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Alyere Silva Farias (UFPB)
(Orientadora)

Profa. Dra. Rinah de Araújo Souto (UFPB)
(Examinadora)

Profa. Mestra Aline Cunha de Andrade Silva (UFPB)
(Examinadora)

A Deus, por ter me dado o dom da vida e por me dar forças para vencer os desafios da vida, aos meus pais José Dantas de Figueiredo e Maria Laureano Pereira de Figueiredo, que além de me trazerem ao mundo me deram amor e educação, elementos que forjaram o ser humano que sou, e a todos os meus irmãos e irmãs por estarem sempre juntos nas alegrias e nas dificuldades.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Dra. Alyere Farias, por ter aceitado me orientar na produção deste trabalho, tarefa que desempenhou com esplendida maestria.

À Edenia e Eliana que foram dois anjos ao meu lado durante o processo de produção deste trabalho.

Aos meus amigos-irmãos: Kátia Regina, Gilmar Caramurú, Washington Bandeira, Iudi Roberto e Josimar Farias que, desde a infância me acompanham e torcem por mim incondicionalmente.

A todos os meus sobrinhos e sobrinhas, em especial às minhas sobrinhas: Layse Kerlayne e Layane Karla, as quais o destino me reservou como filhas.

Agradeço especialmente a Janini Bezerra pelos momentos especiais que compartilhamos e pelo incentivo sempre construtivo nessa longa caminhada acadêmica.

Minha enorme gratidão à Maria do Rozário, Socorro Diniz, Ana Paula Almeida, Germano Barbosa, João Neto e Simone de Fátima, pessoas que me deram apoio e não me deixaram desanimar durante essa jornada.

Ao meu grande amigo e mentor intelectual Big Head, por ser uma referência mais que positiva para mim no caminho das letras.

Aos Íntimos: Danilo Peixoto, Fábio Pessoa, Édypo Pereira, Fernando Antônio e Evangelino Silva. Companheiros de curso, de livros e de bares. Senhores! Foi uma honra estudar com vocês.

Agradeço caprichosamente às meninas: Lusiana, Nathalia, Michele, Deise, Andrielly e as Claudinhas por levarem suavidade, companheirismo e beleza às aulas e sensualidade e poesia aos saraus.

Por fim, mas, não menos importantes, agradeço aos também companheiros e amigos de curso: Rivaldo Bezerra pelas cervejas geladas depois das aulas; Kaligênesis Filgueiras pela amizade, companheirismo e pelas caronas depois das aulas e Jessé Felipe pelas correções chatas de gramática.

“Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele, ou por sua origem, ou sua religião. Para odiar, as pessoas precisam aprender, e se elas aprendem a odiar, podem ser ensinadas a amar, pois o amor chega mais naturalmente ao coração humano do que o seu oposto.”

(Nelson Mandela)

RESUMO

Neste estudo procuramos observar aproximações da perspectiva tropicalista no trabalho do músico Chico César, principalmente nas letras de algumas de suas canções, nas quais aparecem reflexos tropicalistas com forte influência da obra de Hélio Oiticica. Para tecer esta reflexão, partimos de um breve olhar sobre o Manifesto Antropofágico, buscando evidenciar a produção própria da arte brasileira com suas características, ou seja, a luta por uma identidade tupiniquim no contexto artístico mundial. Tal incursão serviu de caminho para outro ponto que permeou essa pesquisa, a estética do movimento tropicalista, o qual surgiu nos anos 1960 provocando uma agitação no meio artístico. Caracterizado por ser um movimento cultural colorido, libertário e crítico, um outro olhar para a cultura brasileira. Nesse contexto, destaca-se a obra de Hélio Oiticica com diferentes possibilidades para o trabalho artístico reforçando o princípio da liberdade de criação, rompendo dessa forma com os comportamentos pré-condicionados da arte e estabelecendo uma nova maneira de fazer arte, agora pautada na transformação de tudo em função de um resultado artístico. Tais aspectos foram percebidos na obra de Chico César, sendo observada uma denúncia bastante evidente em suas letras, ritmos e figurinos. Assim, seu posicionamento contestador frente às desigualdades experienciadas por diferentes grupos sociais e seus conceitos preestabelecidos permeia sua obra, sobretudo “Mama África”. Foram analisadas sete canções de Chico César (Benazir; Mama África; Respeitem meus cabelos, brancos; Folia de príncipe; Sirimbó; À primeira vista e Mand’ela) com o objetivo geral de identificar e analisar ecos tropicalistas em Chico César a partir da perspectiva presente nas obras oiticiquianas. Para fundamentar nossa pesquisa, amparamo-nos teoricamente em Aguiar e Silva (1996) Borges, (2015) Cândido, Silvestre, (2016), Cerejeira, (2012) Couto (2009) Diniz, (2007), Favaretto, (2016), Filgueira, (2010), entre outros. Os resultados evidenciam que Chico César se aproxima do tropicalismo e, por conseguinte, de Hélio Oiticica, desenvolvendo sua obra com características próprias do referido movimento e faz críticas às situações de fragilidade de algumas esferas sociais, isso fica muito claro em trabalhos como “Mama África” e “Cuscuz Clã”.

Palavras-Chave: Tropicalismo. Chico César. Hélio Oiticica.

ABSTRACT

In this study we try to observe approaches from the tropicalist perspective at the work of the musician Chico César, especially in the lyrics of some of his songs, in which there appear tropicalistic reflections with strong influence of the work of Hélio Oiticica. To make this reflection, we start with a brief look at the Anthropophagic Manifesto, seeking to highlight the production of Brazilian art itself with its characteristics, that is, the struggle for a Tupinikin identity in the world artistic context. This incursion served as a route to another point that permeated this research, the aesthetic of the tropicalist movement, which emerged in the 1960s provoking a stir in the artistic world. Characterized by being a colorful, libertarian and critical cultural movement, another look at Brazilian culture. In this context, we highlight the work of Hélio Oiticica with different possibilities for the artistic work reinforcing the principle of freedom of creation, thus breaking with the preconditioned behaviors of art and establishing a new way of making art, now based on the transformation of everything in function of an artistic result. Thus, his challenging positioning against the inequalities experienced by different social groups and their pre-established concepts permeates his work, especially "Mama África". Seven songs by Chico César were analyzed (Benazir; Mama África; Respeitem meus cabelos, brancos; Folia de príncipe; Sirimbó; À primeira vista e Mand'ela) with the general objective of identifying and analyzing tropicalist echoes in Chico César from the perspective present in the oitician works. In order to justify our research, we are theoretically based on Aguiar e Silva (1996) Borges, (2015) Candide, Silvestre, (2016), Cerejeira, (2012) Couto (2009) Diniz, (2007), Favaretto, (2016), Filgueira, (2010), among others. The results show that Chico César approaches tropicalism and, consequently, Hélio Oiticica, developing his work with characteristics of the movement and criticizes situations of fragility in some social spheres, this is very clear in works such as "Mama Africa" and "Cuscuz Clan".

Keywords: Tropicalism. Chico César. Hélio Oiticica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Abaporu, 1928 - Tarsila do Amaral.....	18
Figura 2 – Tropicália PN2 "A pureza é um mito" e PN3 "Imagético".....	21
Figura 3 – Estandarte “Seja marginal Seja um herói”.....	30
Figura 4 – Hélio Oiticica ao lado do B33 Bólido - Caixa 18 “Cara de Cavalo”.....	31
Figura 5 – Imagem do corpo de Cara de Cavalo.....	31
Figura 6 – B56 Bólido - Caixa 24 “Cara de Cavalo”.....	32
Figura 7 – Benazir Bhutto - líder política paquistanesa assassinada em 2007.....	34
Figura 8 – Zulfikar Ali Bhutto - Pai de Benazir Bhutto.....	34
Figura 9 – Caetano Veloso veste parangolé.....	36
Figura 10 – Miro da Mangueira com Parangolé “Incorporo a revolta”.....	36
Figura 11 – Instalação 'Tropicália', 1967.....	37
Figura 12 – Imagem do clip da Canção Mama África- Caminhada pelas ruas de Catolé do Rocha.....	40
Figura 13 – Imagem do clip da Canção Mama África- os pais de Chico César....	40
Figura 14 – Capa do disco Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band -1977.....	46
Figura 15 – Capa do álbum Tropicália -1968.....	46
Figura 16 – Modelo de traje do Rei de reisado.....	47
Figura 17 – Capa do álbum Cuscuz Clã (1996).....	47
Figura 18 – Chico César no palco com figurino africano.....	54

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2. A CANÇÃO E A POESIA: ENCONTROS RESSIGNIFICADOS NO TROPICALISMO.....	15
2.1 A RELAÇÃO ENTRE CANÇÃO E POEMA.....	15
2.2 A INFLUÊNCIA DO ANTROPOFAGISMO NO MOVIMENTO TROPICALISTA.....	17
2.3 O TROPICALISMO.....	19
2.4 A ESTÉTICA TROPICALISTA.....	23
2.5 CANÇÃO/POESIA NO TROPICALISMO.....	24
3. A RELAÇÃO CRÍTICO-SOCIAL DA IMERSÃO OITICIQUIANA E SUA INCIDÊNCIA EM CHICO CÉSAR.....	29
4. O TROPICALISMO ANTROPOFÁGICO DE CHICO CÉSAR	44
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS.....	61

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo procura evidenciar ecos tropicalistas no trabalho de Chico César, enfatizando também reflexos da obra de Hélio Oiticica em suas canções. Para tanto, destaca-se aspectos do movimento tropicalista, o qual surgiu nos anos 1960 provocando uma agitação no meio artístico. No entanto, é importante destacar que não é objetivo deste trabalho ancorar a obra de Chico César à estética tropicalista, e nem poderia, pois, suas composições não estagnam em nenhum lugar comum. A cada álbum lançado Chico inova e nos surpreende.

O interesse por essa temática surgiu, primeiramente, porque desde minha infância sou fascinado pelo processo analítico de letras de músicas, por conseguinte, quando cursei a disciplina Literatura Comparada, a qual foi ministrada pelo professor Amador Ribeiro Neto, não tive dúvidas de que enveredaria por esse caminho no que concerne à elaboração do meu trabalho de conclusão de curso.

É importante destacar que dentre as áreas que compõem o curso de letras, a literatura foi a que mais me identifiquei e ainda me identifico. Foi justamente por isso que resolvi cursar letras. No entanto, durante o curso, nunca me motivou a idéia de elaborar o TCC pautado em autores canônicos, assim como fazem muitos alunos concluintes do curso de Letras. Optei por trabalhar com algo novo e a Literatura Comparada me mostrou esse caminho.

Com relação ao objeto de estudo, recorri às canções do referido compositor paraibano a fim de exaltar a capacidade criativa de nossos artistas, ou seja, desejava trabalhar com um artista que representasse a grandeza cultural do nosso povo, e Chico César foi um artista que se destacou na minha experiência de leitor/ouvinte no que se refere ao que eu desejava, uma vez que, além de representar muito bem a cultura nordestina, proporciona um “caldeirão” cultural com a riqueza do seu trabalho. Chico César (Francisco César Gonçalves), paraibano nascido em 26 de janeiro de 1964 no município de Catolé do Rocha é um “descendente direto do Tropicalismo por afinidade programática” (SOUZA, 1996).

Chico César traz em suas canções os ideais do antropofagismo de Oswald de Andrade. Contemplar a obra de Chico César é mergulhar em um caldeirão que mistura os ritmos populares nordestinos com sons africanos, a black music norte-americana e demais estilos culturais. É uma experiência tal qual uma imersão nos parangolés de Hélio Oiticica, pois, é capaz de realizar proezas como fazer dialogar,

conscientemente, o xote com o reggae e intercalar Michael Jackson com Cego Aderaldo. Partindo desse princípio, nos propomos a analisar a partir da estética tropicalista as canções de Chico César, além da sua natureza antropofágica. Ainda nos pautamos por aspectos característicos do trabalho de Hélio Oiticica. Nesse contexto, vale salientar que o título do trabalho foi desenvolvido concomitantemente com a construção do texto como um todo, uma vez que na medida em que fui me aprofundando nas pesquisas, tornou-se evidente para mim a descendência tropicalista de Chico César como compositor, principalmente na incidência dos aspectos antropofágicos idealizados por Oswald de Andrade e que é a base formadora do Tropicalismo.

Naturalmente, ao mergulhar no Tropicalismo e na antropofagia oswaldiana, fui levado pelas pesquisas a me apropriar do conhecimento que, até então não tinha, a respeito do trabalho de Hélio Oiticica, e passei a entender a importância de sua arte para o desenvolvimento da estética tropicalista e consequentemente do próprio movimento, mesmo não tendo ele participado do movimento como integrante. Considerado um dos maiores artistas da história da arte brasileira, Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 26 de julho de 1937 — Rio de Janeiro, 22 de março de 1980) foi um artista plástico de vanguarda que teve sua produção artística pautada no caráter experimental e inovador. Estabeleceu o conceito de anti-arte buscando novos significados para o objeto artístico e quebrando os conceitos tradicionais da arte plástica, baseado na teoria do “não-objeto” de Ferreira Gullar.

Neste contexto, passei a observar os reflexos do trabalho de Oiticica na obra de Chico César, uma vez que o artifício da imersão do autor na obra, criado por ele, também é recorrente nas canções de Chico César por um viés emotivo. Assim como se percebe, por exemplo, nos bólides de Hélio Oiticica.

Hélio Oiticica traz um outro olhar para o trabalho artístico no que concerne à liberdade de criação, ele se contrapõe aos comportamentos pré-condicionados da arte. Consequentemente, isso se refletiu na forma de fazer arte após suas criações. O estudo foi norteado pelo seguinte objetivo: analisar ecos tropicalistas em Chico César, especificamente reflexos oiticiquianos nas canções. Os resultados evidenciam características que reforçam que Chico César foi influenciado pelo tropicalismo e, por conseguinte, por Hélio Oiticica. Ele retoma característica do referido movimento e faz críticas às situações de fragilidade de algumas esferas

sociais, isso fica muito claro em “Mama África” e em “Cuscuz Clã”, nessa última, percebe-se a denúncia centrada no tema do racismo.

A seguir, apresentamos a estrutura deste trabalho, que além da introdução, apresenta três capítulos. No capítulo 2, tratamos da canção e a poesia: encontros ressignificados no tropicalismo, ainda refletimos acerca da relação que existe entre canção e poema, a influência do antropofagismo no movimento tropicalista, o Tropicalismo, a estética tropicalista e, por último, canção/poesia no tropicalismo. O terceiro capítulo, por sua vez, tratou da relação crítico-social da imersão oiticiquiana e sua incidência em Chico César. Aqui discute-se acerca do inconformismo presente na arte de Chico César com reflexos na obra de Hélio Oiticica que lança um olhar para as injustiças e os preconceitos provenientes, principalmente, das classes média e alta com relação aos que vivem à margem da sociedade. Por último, trouxemos as considerações finais sobre os resultados obtidos nessa pesquisa.

2. A CANÇÃO E A POESIA: ENCONTROS RESSIGNIFICADOS NO TROPICALISMO

Neste capítulo, discutem-se os encontros que ressignificaram o movimento Tropicalista enfatizando as concepções existentes entre canção e poema. Ainda trata do antropofagismo como movimento que influenciou o Tropicalismo.

2.1 A RELAÇÃO ENTRE CANÇÃO E POEMA

Considerando as relações interartes especificamente no que tange à produção musical, é possível afirmar que o tropicalismo efetuou uma imbricação particular entre música e poesia, relação que vinha se desenvolvendo desde o modernismo, embora raramente conseguida, pois a ênfase recaía ora sobre o texto ora sobre a melodia. Por ser inseparavelmente musical e verbal, há que se considerar tanto a composição da canção como a sua análise como instâncias bastante profícuas. A canção remete a diferentes códigos e, ao mesmo tempo, apresenta uma unidade que os ultrapassa: como não é um poema musicado, o texto não pode ser examinado em si, independentemente da melodia – se isso for feito, pode-se ter, quando muito, uma análise temática. A música, por sua vez, é refratária a uma análise de tipo linguístico, pois a melodia não apresenta unidades significativas, semânticas. Além disso, a canção comporta o arranjo, o ritmo e a interpretação vocal, que se inserem em gêneros, estilos e modas, dificultando a definição de uma unidade (FAVARETTO, 2000).

É no encontro da música e poesia que o tropicalismo fez a revisão da tradição musical brasileira (FAVARETTO, 2000). Os tropicalistas realizaram uma vinculação particular entre texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do corpo da linguagem, a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção, ligados ao infracódigo dos sons que subjazem à manifestação expressiva. No canto, brilham significações que provêm da ficção da língua com a voz, numa atividade em que a melodia trabalha a língua, ocupando suas diferenças, “dizendo” o que ela não diz (FAVARETTO, 2000).

Os conceitos de canção e poema estão historicamente ligados em consequência da afinidade que há entre poesia e música (FILGUEIRA, 2010). Já no que se refere à música, esta apresenta grande afinidade com a linguagem, uma vez

que ambas têm características da espécie humana, ou seja, os sons que produzem são diferentes daqueles produzidos pelos animais. Considera-se que os seres humanos são capazes de gerar sequências novas e originais, isto é, uma imensidade de frases ou de melodias distintas. Tal característica já pode ser observada na espontaneidade ao longo do crescimento das crianças, que entre o um e os dois anos começam a tagarelar e a cantar os seus primeiros sons.

Estes sons podem ser expressos oralmente e por escrito, pois há uma forma de linguagem oral e de música vocal, que é justamente a canção. Tanto a linguagem quanto a música podem ser registradas mediante a utilização de sinais previamente convencionados.

Conforme Aguiar (s.d.), estudos recentes apontam que a música e a linguagem partilham e apresentam comportamentos e características formais. Entretanto, não há uma equivalente musical para o discurso verbal. A linguagem é diferente da música, a melodia pode evocar uma conclusão ou uma paragem, sem que possa ser localizada na superfície do texto, ou seja, a melodia vai acontecendo sem esperar pelo momento do texto em que poderia contribuir para a sua clarificação.

Assim é possível dizer que mesmo que os compositores se apropriem da mesma sintaxe, eles podem se utilizar de estilos bem diferentes. Isso explica porque a sintaxe precisa seguir regras mais específicas que as diversas realizações possíveis quando se considera a noção de estilo, uma vez que o compositor tem sua abordagem única e particular. Contudo, isso não significa dizer que estas diferenças entre música e linguagem excluem a busca de uma sintaxe musical. É importante destacar que as regras da sintaxe musical seguem um caráter generativo semelhante às da sintaxe linguística.

Alguns dos letristas que podem exemplificar este tratamento em relação à canção, podemos citar Noel Rosa, Edu Lobo, Itamar Assumpção, Djavan e Alceu Valença. Além desses, há ainda poetas que se propuseram a escrever letra de música, entre eles está Paulo Leminski, Antônio Cícero e Wally Salomão (LEITE, 2015).

O poeta e compositor popular Vinicius de Moraes concedeu uma entrevista à Clarice Lispector, a qual foi publicada originalmente na revista Manchete, na qual afirma: “Não separo a poesia que está nos livros da que está nas canções” (HOMEM; DE LA ROSA 2013. p.16). Tal assertiva reitera que a linha que separa

letra de música da poesia dos livros – se é que exista tal necessidade de distinção – é bastante ténue (LEITE, 2015).

Dessa forma, reiteramos que, apesar de não termos o intuito de analisar musicalmente a produção de Chico César, compreendemos que não há possibilidade de separar música e poesia. De acordo com a Revista Conceitos (2000), é muito difícil estabelecer a zona limítrofe entre a letra de uma música e poesia. Para Leite (2015) não se pode ver uma arte maior do que a outra, o fato de um texto ser poesia, não o faz, intrinsecamente, melhor do que o texto de uma canção.

Nesta perspectiva, procuramos considerar que na canção de Chico César existem elementos musicais que estão imbricados com a letra, que dialogam com o tropicalismo e podem oferecer outras possibilidades de análise que não serão alcançadas neste trabalho. Tomaremos a liberdade de nos centrar, principalmente nos aspectos da linguagem verbal por motivos especificamente relacionados à nossa formação em Letras, procurando perceber as diversas relações ente tantas linguagens que se apresentam na produção do artista, a exemplo das especificidades musicais.

2.2 A INFLUÊNCIA DO ANTROPOFAGISMO NO MOVIMENTO TROPICALISTA

O Manifesto Antropófago foi considerado um marco no Modernismo brasileiro, pois teve como preocupação evidenciar a produção própria da arte brasileira com suas características, lutando por uma identidade tupiniquim no contexto artístico mundial. Assim o movimento antropofágico se caracterizou, de maneira geral, por trazer temas recorrentes da cultura brasileira (DINIZ, 2007).

Considera-se que o movimento antropofágico teve sua origem com o Abaporu (1928), quadro que Tarsila do Amaral deu de presente ao seu companheiro Oswald de Andrade, a partir do referido quadro, Oswald convida Raul Bopp para darem início ao movimento. O quadro pintado por Tarsila traz uma figura de pés enormes plantados no chão brasileiro ao lado de um cacto. Isso despertou em Oswald a ideia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago (COUTO, 2009).

Figura 1 – Abaporu, 1928 - Tarsila do Amaral



Fonte: Cerejeira (2012)¹.

Segundo Couto (2009), partindo desse princípio, Oswald retoma algumas das ideias contidas no Manifesto Pau-Brasil, publicado quatro anos antes, enfatizando agora a necessidade de assimilação do estrangeiro para a exportação do nacional. Assim, o Manifesto Antropófago apregoa a absorção do inimigo para transformá-lo em totem². Nesse contexto, em 1924 Oswald de Andrade propunha-se a visitar o passado brasileiro, reabilitando a sabedoria popular e exaltando o conhecimento intuitivo. É possível afirmar que o movimento antropofágico rompe com a visão romântica e idealizada do bom selvagem, celebrando o canibal tupi por seu poder transformador, por sua capacidade de “criar a instabilidade, o conflito, em vez de um resultado, uma conclusão ou síntese” (COUTO, 2009).

Ainda neste momento se estabelecem o Clube de Antropofagia e a Revista de Antropofagia. E foi justamente nesta Revista que em 1928, Oswald lança o seu Manifesto Antropófago, no qual propunha a partir da ideia do primitivo, fazer uma

¹ Disponível em: <<http://artedescrita.blogspot.com/2012/08/abaporu-de-tarsila-do-amaral.html>>. Acesso em: 16 out. 2018.

² Animal, planta ou objeto que serve como símbolo sagrado de um grupo social (clã, tribo) e é considerado como seu ancestral ou divindade protetora (DICIONÁRIO INFORMAL, 2017).

crítica de nossa herança cultural com base na desconstrução de uma tradição ocidental estabelecida, procurando, dessa forma, se apropriar da criatividade da antropofagia como prática de reinvenção (COUTO, 2009).

Nessa perspectiva, a crítica literária e cultural referente à antropofagia e a obra de Oswald de Andrade despertam o interesse de outras vertentes da arte. Oswald provoca a discussão cultural da época, a releitura do conceito de antropofagia como um processo inevitável de assimilação crítica das ideias e modelos europeus, que se caracteriza por devorar, deglutir³ e degustar o que vem de fora, sem se subordinar às dicotomias nacional/estrangeiro, modelo/cópia.

De acordo com Couto (2009), com base nessas ideias, Oswald afirma que: "Só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago". A antropofagia surge na perspectiva de uma atualização da discussão realizada na semana de Arte Moderna de 1922, marcada pelas duas forças mais significativas do modernismo brasileiro - a vertente internacionalista, que procurava sintonizar o Brasil com as vanguardas europeias e a vertente nacionalista, que sintonizava o Brasil com a sua vocação artística e cultural (COUTO, 2009).

Considera-se que o movimento antropofágico deu bases para o tropicalismo, uma vez que a tropicália representou uma retomada extremamente fértil do diálogo com as posturas políticas, estéticas e éticas de Oswald de Andrade, em especial com a antropofagia. Partindo desse ponto, o tropicalismo se pautou pela intervenção crítico-musical no cenário cultural brasileiro (DINIZ, 2007). No que diz respeito à produção de Chico César, observamos que o diálogo com a perspectiva antropofágica se realiza principalmente no que tange ao deglutir, como veremos no próximo capítulo.

2.3 O TROPICALISMO

Em meados dos anos 1960 despontou no cenário artístico brasileiro um movimento cultural que provocou uma agitação que desde os modernistas não se

³ Proveniente do conceito de devorar, absorver, ingerir é metaforicamente usado para referir-se ao processo criativo de uma literatura que passa a se apropriar da cultura do outro, de maneira a não apagá-la, porém colocando-a em posição de relacionamento criativo com a literatura já canonizada, desrespeitando deliberadamente seus preceitos e lugares privilegiados, antes tidos como intocados pela crítica literária de caráter eurocêntrico (CÂNDIDO; SILVESTRE, 2016).

tinha em nosso meio artístico. Um movimento cultural colorido, libertário e crítico inaugurava uma outra forma de fazer arte no Brasil. Além de artistas do meio musical, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas e literatos também fizeram parte do Tropicalismo, que colocou em prática os ideais antropofágicos pregados no modernismo. Procuravam se sobrepor às fronteiras artísticas misturando estilos e assim construir uma realização artística eminentemente brasileira. Eles vieram com a proposta para reinventar manifestações culturais e revolucionar a Música Popular Brasileira (BORGES, 2015).

A singularidade do Tropicalismo caracterizou-se por fazer incidir a crítica social e política diretamente na estrutura da canção, na sua construção de imagens, que alegorizavam aspectos emblemáticos da história, das culturas e das artes no Brasil, articulando uma contundente crítica às nossas indeterminações. Significativamente, Caetano Veloso em uma entrevista posterior ao movimento disse que o Tropicalismo se distinguiu pela “explicitação da função crítica da criação” – o que pode ser entendido como uma atividade crítico-reflexiva sobre os poderes da canção, artística e politicamente (FAVARETTO, 2016).

O cenário musical brasileiro no início dos anos 1960, pós-bossa nova, estava fortemente marcado por um sentimento de contestação, ligado a movimentos políticos de esquerda. Sem medo de transpor barreiras, a Tropicália apareceu para sacudir as estruturas da música brasileira e mostrar que era possível fazer um som com cara de "coisa nossa", mas muito sintonizado com elementos da cultura jovem mundial. Nascida entre as décadas de 1960 e 1970, a Tropicália teve como principais ícones: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, o maestro Rogério Duprat, seguidos por Mutantes, Gal Costa, entre outros (BORGES, 2015).

O movimento Tropicalista musical- seu projeto e realização - encontra eco em outras manifestações artísticas do período: nas artes plásticas com Hélio Oiticica, no cinema com Glauber Rocha e no teatro do Grupo Oficina, por exemplo. Não é por acaso que a obra de Hélio Oiticica inspirou o título do álbum “Tropicália” e o movimento musical dos baianos de 1968. O Tropicalismo causou uma agitação cultural muito mais ampla do que já havia acontecido no cenário artístico brasileiro, sobretudo na música (BORGES, 2015).

A Tropicália pode ser definida como um caldeirão cultural – com a presença de diversas artes e de elementos populares como o pop e o experimentalismo estético – que criaram juntos um movimento sincrético, inovador e incorporador,

capaz de impulsionar a modernização não só da música brasileira, mas da própria cultura nacional (BORGES, 2015).

O termo Tropicália é proveniente do título da exposição do artista plástico Hélio Oiticica (1937 - 1980) exposta na mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em abril de 1967.

A obra de Oiticica propôs novas possibilidades para o trabalho artístico. Partindo do princípio da liberdade de criação, "rompeu com os comportamentos preconicionados diante da arte" (VARELA, 2011) e assim constituiu uma nova maneira de fazer arte. Pela "devoração" e transformação de tudo em função de um resultado artístico.

Figura 2 – Tropicália PN2 "A pureza é um mito" e PN3 "Imagético"



Fonte: Projeto Hélio Oiticica (1967)⁴.

Nesse sentido, de acordo com a imagem acima é possível perceber que um dos objetivos artísticos da exposição Tropicália é a inserção do expectador na ambientação social que, nesse caso, remete às moradias no Brasil. Os coloridos das tendas visto na imagem aludem aos aspectos sociais das moradias dos brasileiros, que têm o hábito de pintar a casa em determinadas épocas do ano e que, geralmente mudam a cor da casa. Essa análise torna-se mais contundente ainda se

⁴ Disponível em: <<http://www.heliooitica.org.br/obras/obras.php?idcategoria=4>>. Acesso em: 16 out. 2018.

tomarmos como referência as casas nas favelas, que por serem dispostas aglomeradamente provocam visualmente um efeito multicor.

A ideia da "devoração", nada casual, remete diretamente à retomada da antropofagia e ao modernismo em sua vertente oswaldiana, da qual se beneficia a obra de Hélio Oiticica (BORGES, 2015).

É possível afirmar que os tropicalistas de ontem e de hoje são antenados aos acontecimentos no mundo, mas tem o pé e o coração fincados no Brasil. A arte contemporânea tropicalista se revela nas críticas sociais e na crítica aos sistemas que integram o circuito elitista de arte no mundo. Para eles, o museu é a experiência cotidiana, é a sensação de criação, de apropriação e de invenção que a arte pode propiciar através do questionamento e da elaboração do pensamento. E é com este olhar sensível que a arte se revela a cada um (BORGES, 2015).

Guardadas as diferenças existentes entre as diversas artes e a variada produção, no Tropicalismo há o compartilhamento do experimentalismo, característico das vanguardas com o tom de crítica social. Em todas elas, a mesma tentativa de superar as dicotomias arte/vida, arte/antiarte (BORGES, 2015).

Para refletirmos sobre a Tropicália, costuma-se considerá-la em dois momentos, para facilitar a viabilidade metodológica e didática. No primeiro destaca-se a formação da identidade tropicalista e, no que tange à canção, a participação nos festivais musicais. No que se refere à formação da identidade, se destaca o contexto histórico no qual nasceu o movimento, suas motivações, a reação à crítica e o papel da imprensa na concretização das tendências inovadoras (GOULART et al., 2013).

Já o segundo momento se constituiu da popularização da tropicália, para as canções ocorre no momento pós-festivais, com um misto de liberdade e perseguição. Nessa fase, as manifestações artísticas do grupo eram censuradas e caladas pelo regime militar da ditadura. Para a ditadura militar⁵, o que se concebe como bons costumes da sociedade estava sendo ameaçado pelo movimento da tropicália (GOULART et al., 2013).

⁵ Foi o período da política brasileira em que militares conduziram o país (1964-1985). Essa época ficou marcada na história do Brasil através da prática de vários Atos Institucionais que colocavam em prática a censura, a perseguição política, a supressão de direitos constitucionais (BLOG SÓ HISTÓRIA, 2018).

Como mencionado antes, o Tropicalismo objetivava a mistura de elementos da cultura popular com os de cultura de massa. Além disso, buscava o entendimento da contracultura ou cultura de ruptura. Esse foi um movimento intenso. Foi interrompido pela prisão e exílio de seus líderes. Mesmo assim, marcou uma época e ganhou repercussão internacional. Tal movimento ainda tem reflexos nas obras de muitos artistas brasileiros até hoje (GOULART et al., 2013). A exemplo de Chico César, que demonstra em seu processo criativo aspectos contundentes que evidenciam sua derivação tropicalista. Conforme confirmaremos mais adiante com as análises de algumas de suas canções.

2.4 A ESTÉTICA TROPICALISTA

De acordo com Viana (2007), o mundo ocidental contou com vários movimentos artísticos que são também políticos, na perspectiva de provocar uma reflexão crítica a respeito de seu momento. Movimentos como: o dadaísmo, o surrealismo, o expressionismo, o futurismo, entre outros. O expressionismo alemão tinha como característica ultrapassar os marcos de uma linguagem artística e aparecia também na pintura ,veja-se, entre outros, o quadro “O Grito” de Edvard Munch, no teatro, com as peças de Ernst Toller, Georg Heym, Georg Kayser, entre outros, no cinema, tal como se vê, por exemplo, em Metrópolis e Os Nibelungos, ambos de Fritz Lang, entre outros.

Desta forma, o Tropicalismo insere-se na categoria dos movimentos artísticos esteticistas, entretanto também é um movimento engajado, pois discute a realidade social brasileira, questionando principalmente a situação política.

Dessa forma, a proposta do movimento assume uma clareza maior em função da eficácia do seu procedimento de mistura entre os materiais dispostos pela transformação e os da tradição cultural brasileira. A Tropicália organizou uma nova linguagem, não apenas para a canção, no sentido de se reformular os critérios de sua apreciação, isto é, estabelecendo-a como um objeto que teria, portanto, o reconhecimento verdadeiramente artístico (FAVARETTO, 2016).

Nessa perspectiva, se a arte é autônoma, o artista pode fazer a revolução estética. Tal concepção de arte autônoma permite a ideia de revolução estética que declara a autonomia da arte.

O desenvolvimento do Tropicalismo viabilizou determinadas condições históricas, no sentido de uma aliança sólida entre diversos artistas de áreas diferentes. É interessante pontuar que o período de duração do Tropicalismo não tem fronteiras estanques, uma vez que seus reflexos estão presentes ainda hoje em obras de artistas que podemos dizer que absorveram algumas referências do Tropicalismo, como é o caso de Chico César.

2.5 CANÇÃO/POESIA NO TROPICALISMO

Características da canção tropicalista, a ironia e o humor crítico objetivaram desconstruir os arcaísmos de uma visão folclorizada do Brasil. A estratégia era confrontar tal visão com a apresentada pelos representantes do Tropicalismo (ELIAS, 2015).

Caetano Veloso, demonstrou em suas produções da época, grande interesse pelas manifestações culturais brasileiras e um anseio por transformações sociais e políticas. Apresentava-se com guitarra e roupas coloridas, com uma performance totalmente em desacordo com o estilo da Jovem Guarda - movimento musical contemporâneo que teve em Roberto Carlos o seu maior ícone e que copiava, de maneira linear, o estilo do rock inglês e norte-americano. É importante destacar que as canções da Jovem Guarda não se enquadravam nas chamadas Canções de Protesto. Aliás, vale mencionar que o termo “Guarda” corresponde bem aos princípios o governo militar da época em questão.

Em contrapartida, no Festival de música de 1967, Caetano Veloso cantando “Alegria Alegria” sacudiu jurados e público naquela noite, e sob vaias da incompreensão pelo novo e contestador estilo, fez daquele momento um registro histórico e simbólico do Tropicalismo.

Também em 1967, Caetano compõe a música “Tropicália”, cujo nome fora sugestão do fotógrafo Luís Carlos Barreto, em função do trabalho homônimo de Hélio Oiticica, sobre o qual já nos referimos. O nome da música acaba por se estender também ao movimento, que ganha corpo e notoriedade. A imprensa passa a se referir aos seus integrantes como “tropicalistas” e faz dos impasses entre correntes de pensamento sua bandeira: Tropicália X Chico Buarque; Tropicália X Geraldo Vandré – a imprensa vendia notícias quentes e alimentavam o interesse do público pelo tema, fosse o chamado esquerdista, interessado em se armar contra o

movimento, ou o tido como “alienado”, que apenas via na alternativa entretenimento (RODRIGUES, s.d.).

Acredita-se que uma das principais características da canção no Tropicalismo tenha sido imbuir consciência nacional e discutir o movimento estético no que se refere à consolidação da brasilidade.

Assim, como a alegoria tropicalista se constrói pela sobreposição do arcaico e do moderno na realidade brasileira, tais aspectos refletem a coexistência de diferentes estágios do desenvolvimento capitalista. Em consequência disso, cria-se uma imagem propositalmente absurda, que mostram os problemas do país.

Essa justaposição do que se considerava como arcaico e moderno na realidade brasileira foi comparada ao método Paulo Freire de alfabetização, ou seja, alfabetizar não basta, é preciso despertar o ser político que deve ser sujeito de direito, assim, a crítica à inconsistência da imagem tropicalista se baseia em uma concepção da linguagem como instrumento político, tornando a alfabetização de adultos no campo simultânea à consciência de classe e à inclusão no sindicalismo.

Tal comparação ganha sentido no momento em que se alia a experiência do trabalhador rural às técnicas pedagógicas avançadas. Dessa forma, o método Paulo Freire também se aproxima do que desperta essa dicotomia entre o que se concebia como arcaico e moderno na perspectiva que indicamos acima. Assim, o Tropicalismo visa despertar a criticidade dos sujeitos, esta característica pode ser comparada à terceira fase do método Paulo Freire que procurava, criar situações problemáticas que conduzissem à reflexão e ao desenvolvimento da criticidade.

Paulo Freire propõe a crítica à falta de diálogo na educação e o autoritarismo de um grupo sobre o outro mais fragilizado, assim também o movimento tropicalista se posiciona, isto é, criticando o autoritarismo político, de forma inteligente.

Vale ressaltar que, assim como o movimento tropicalista, Paulo Freire defendia um Brasil mais igualitário, entretanto ambos sofreram as consequências dos militares no poder. Em consequência dessa opressão os tropicalistas se valiam principalmente das canções, que se tornaram veículo de denúncia e contraposição ao sistema opressor, camufladas inteligentemente por metáforas para driblar a censura.

Para Favaretto (2016), a canção no tropicalismo se caracterizava por seu modo inusitado de articular a ênfase experimental no sentido de uma inovação no que se percebia por canção, além disso, essa canção criticava as formulações

vigentes sobre as maneiras de integrar a crítica cultural e política, que alcançava o que se entendia por realidade brasileira. Tal concepção constituía um conceito compósito que totalizava a ideia e os processos de participação política nas artes. Para Favaretto (2000), o tropicalismo efetuou a síntese da música e poesia.

Outro ponto a ser destacado nesse contexto é que a singularidade da atividade tropicalista levantou suspeitas e acusações por uma parte da crítica e do público. O movimento foi classificado de arte alienada, comercial e estrangeira, sem que fosse reconhecido o caráter inovador na estrutura da canção. Essas críticas vieram de alguns setores artísticos, sobretudo da música, que contestavam o Tropicalismo por absorver em suas produções aspectos da cultura estrangeira, como a inclusão da guitarra elétrica que foi bastante contestada. O psicodélico estilo que se manifestava tanto no visual dos artistas quanto no conteúdo de suas produções por meio da liberdade de criação e que convergia com a contracultura, também fizeram setores tradicionais da sociedade sob o comando de um governo militar, entenderem os tropicalistas como alienados e transgressores dos padrões sociais.

Entretanto, o Tropicalismo se caracterizou por uma nova linguagem da canção, nesse sentido, houve uma preocupação na perspectiva de reformular os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária. Dessa forma, é possível dizer que o tropicalismo, realizou no Brasil, a autonomia da canção, estabelecendo-a como objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico (FAVARETTO, 2000).

O que havia de particular na canção tropicalista é que, esta integrava em sua forma e apresentação recursos não musicais, ampliando, dessa forma, as possibilidades do arranjo, vocalização e apresentação (FAVARETTO, 2000).

Assim, contando com esses recursos, o Tropicalismo reforça a exaltação do corpo na canção, remetendo-a ao reencontro com a dimensão ritual da música, exaltando o que de afeto nela existe (FAVARETTO, 2000).

Isso pode ser percebido na citação seguinte:

O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música. O corpo está para a voz assim como a roupa está para a letra e a dança para a música (SANTIAGO, 1973, p. 53).

É importante destacar que a particularidade do Tropicalismo se deu no campo da crítica social e política incidindo diretamente na estrutura da canção, na construção de imagens, na performance do artista, que alegorizavam aspectos simbólicos da história, das culturas e das artes no Brasil, fazendo uma contundente crítica às nossas indeterminações. Significativamente, Caetano Veloso em uma entrevista posterior disse que o Tropicalismo se distinguiu pela “explicitação da função crítica da criação” – ou seja, é possível inferir que o movimento ocorreu por uma atividade crítico-reflexiva sobre os poderes da canção, artística e politicamente (FAVARETTO, 2016).

Tudo isso levou à urgência de posições efetivas para o enfrentamento da situação sufocante na política, na cultura, na educação e nas artes, contribuindo dessa forma para a manifestação de suspeitas quanto às possibilidades críticas das produções de vanguarda em todas as áreas, em decorrência das possíveis ambiguidades do processo de composição de experimentalismo artístico, crítica social e ação política (FAVARETTO, 2016).

O Tropicalismo interferiu decisivamente na concepção e no próprio sistema de produção da canção no Brasil. Ou seja, artistas, público, crítica, enfim todos os sistemas de comunicação foram influenciados pelo modo singular como as invenções musicais e a atuação do chamado grupo baiano (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé entre outros) incidiram na situação de criação, na significação social da canção e nas estratégias políticas que almejaram corroborar as contradições daquele momento histórico.

O referido grupo baiano formava um grande coletivo, entretanto os destaques foram os cantores-compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, além das participações da cantora Gal Costa e do cantor-compositor Tom Zé, da banda Mutantes, e do maestro Rogério Duprat. A cantora Nara Leão e os letristas José Carlos Capinan e Torquato Neto completaram o grupo, ainda fazia parte do grupo, o artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte como um de seus principais mentores intelectuais (PROJETO TROPICÁLIA, s.d.)

O grupo baiano teve papel importante ao dar um passo à frente no meio musical brasileiro. A partir disso, a música brasileira pós-Bossa Nova ganha qualidade no Brasil e cada vez mais a música é dominada pelas posições tradicionais ou nacionalistas de movimentos ligados à esquerda. Contra essas tendências, o grupo baiano e seus colaboradores procuram universalizar a

linguagem da MPB, aliando elementos da cultura jovem mundial, como o rock, a psicodelia e a guitarra elétrica (PROJETO TROPICÁLIA, s.d.).

Concomitantemente a isso, harmonizar-se a eletricidade com as informações da vanguarda erudita através dos inovadores arranjos de maestros como Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela. Ao unir o popular, o pop e o experimentalismo estético, as ideias tropicalistas acabaram impulsionando a modernização não só da música, mas da própria cultura nacional (PROJETO TROPICÁLIA, s.d.).

Assim, os tropicalistas se aliam a João Gilberto a fim de elegerem como parâmetro estético e musical a produção de artistas importantes da música popular estrangeira, como os Beatles, Jimi Hendrix e Miles Davis. Entretanto, isso logo se desconstruiu com um choque ideológico que, desencadeado na música, estendeu-se com vigor à esfera política. Ou seja, o tropicalista se firma dentro do cenário social e político vivido no país, em que a questão ideológica se sobrepõe ao parâmetro estético e musical. Assim, as músicas serviam de veículo para as denúncias políticas e sócias dos tropicalistas. Tais denúncias eram feitas de forma indireta e inteligente, uma vez que a censura era rigorosa e precisava ser driblada.

Considerando que a produção de Chico César se inscreve em um período democrático no Brasil, as questões suscitadas por sua produção dizem respeito a questões políticas que expõe preconceitos.

3. A RELAÇÃO CRÍTICO-SOCIAL DA IMERSÃO OITICQUIANA E SUA INCIDÊNCIA EM CHICO CÉSAR

Chico César, com sua obra dá continuidade à inquietude da arte tropicalista. Continua a chocar, questionando e provocando meio século depois da ascensão do movimento que revirou o cenário artístico brasileiro a partir da segunda metade dos anos 1960 e que, da mesma forma que se tornou indissociável do contexto político em tempos de ditadura, também está completamente inserido no contexto sociopolítico dos dias atuais.

Suas canções também trazem o inconformismo político e social presentes nos trabalhos de artistas da vanguarda tropicalista, além da aproximação com as manifestações populares, como nos trabalhos do artista plástico já mencionado Hélio Oiticica, que leva o expectador a imergir no processo artístico e experimentar as sensações tangentes ao vestir, tatear, cheirar, penetrar e fazer de fato parte da arte que é próxima muito da vida. Essa necessária imersão do expectador no processo criativo para a consumação do seu propósito artístico é um aspecto da criação de Oiticica que tem reflexos observáveis nas canções de Chico César, uma vez que suas composições nos impulsionam a penetrar, por meio de seus artifícios poéticos, melódicos e rítmicos, no contexto crítico da canção.

Conforme constata-se também em Chico César, a arte de Oiticica transmite um inconformismo que tem origem nas injustiças e nos preconceitos provenientes principalmente das classes média e alta com relação aos que vivem à margem da sociedade e esquecidos pelo Estado, e ganha lugar central em suas produções, como os penetráveis da tropicália de Oiticica e a linguagem característica do falar não-regulamentar dos versos introdutórios da canção de Chico César “Benazir” “/Painho dormiu não acordou, manheceu/”, “/Zói de pain se fechou, pain meu/” (CÉSAR, 1995).

Os reflexos do engajamento político de Oiticica, com traços que se aproximam do anarquismo são notórios em seus trabalhos. Sua relação com a anarquia é um envolvimento muito pessoal, quase genético, considerando que seu avô José Oiticica foi mentor e diretor do jornal anarquista “Ação Direta” e autor do livro “O anarquismo ao alcance de todos”. O próprio Oiticica confirma sua conexão de princípios com seu avô: “Tinha princípios de comportamentos que, para mim,

eram valores que me guiavam, que eu nunca mais me esqueci, que meu pai me contou.” (SALOMÃO, 2003, p. 21).

Uma clara constatação da anarquia no trabalho de Oiticica foi a homenagem “SEJA MARGINAL, SEJA UM HERÓI”, que se pressupõe ser uma resposta às palavras repressivas que simbolizava as ações dos grupos de extermínio: “Bandido bom é bandido morto”, conforme comenta Waly Salomão:

“O ver com os olhos livres do Manifesto da poesia Pau-Brasil oswaldiano supõe aqui uma reversão subversiva do pressuposto subjacente à ação dos grupos de extermínio cristalizada na frase do policial Sivuca: Bandido bom é bandido morto” (SALOMÃO, 2003, p. 43).

Figura 3 – Estandarte “Seja marginal Seja um herói”



Fonte: Asbury (2014)⁶.

O trabalho de Oiticica tem por natureza criar situações de interação do público com a arte por meio do envolvimento sensorial, seja esse envolvimento uma imersão literalmente física do expectador, como já foi mencionado, ou uma imersão emotiva como é o caso da homenagem a Cara de Cavalo.

Hélio Oiticica era amigo de Cara de Cavalo - inimigo público número 1 do Estado, em razão dos ousados crimes cometidos, como assaltos a bancos e assassinato. Foi morto pelo esquadrão da morte - os chamados “homens de ouro da polícia”. Esta homenagem foi um dos grandes momentos em que Oiticica fez da sua arte um veículo de manifestação de sua repulsa contra a violência e opressão.

⁶ Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2016/07/helio-oiticica-e-ditadura-militar-no.html>>. Acesso em: 05 out. 2018.

Como o próprio Oiticica revela, esse trabalho reflete sua revolta individual com o condicionamento social:

“Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, Exército etc. Eu faço poemas-protesto (em capas e caixas) que têm mais sentido social, mas esse para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão.” (SALOMÃO, 2003, p. 45).

A criação do B33 Bólido – Caixa 18 “Cara de Cavalo” ao mesmo tempo em que homenageou o amigo também tinha por objetivo provocar a sociedade, de acordo com a menção de Waly Salomão:

Só que o BÓLIDE CAIXA 18 “CARA DE CAVALO” é uma bofetada na cara do gosto público e, por outro lado uma variação de TEU AMOR EU GUARDO AQUI tornada pública” [...] “A HOMENAGEM A CARA DE CAVALO é uma caixa preta circundada de quatro fotografias do corpo do fora da lei perfurado por mais de cem balas disparadas pelos “homens de ouro” da Scuderie LeCocq; um saco plástico contendo pigmento vermelho e o seguinte texto impresso: “Aqui está e aqui ficará. Contemplai o silêncio heroico”. Feitio de oração paradoxal do artista tranfixado Mater Dolorosa. Esse trabalho realiza plenamente a potencialidade semântica de bólido que na língua portuguesa significa “bola flamejante”, “meteoro incandescente” (SALOMÃO, 2003, p. 42, 43).

Figura 4 – Hélio Oiticica ao lado do B33 Bólido - Caixa 18 “Cara de Cavalo”



Fonte: Asbury (2014).

Figura 5 – Imagem do corpo de Cara de Cavalo



Fonte: Varela (2011).

Já em 1968 Hélio Oiticica repete a homenagem ao amigo com a criação do B56 Bólido - Caixa 24 Cara de Cavalo. Desta vez o bólido contém uma imagem do rosto de Cara de Cavalo no centro da caixa, o que provoca o “olho no olho” da sociedade com a vítima da exclusão social. Conforme afirma o próprio Oiticica:

[o] que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda a possibilidade da sua [Cara de Cavalo] sobrevivência, como se fora ele uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo *daquele que deve morrer* e digo mais, *morrer violentamente*, com todo requinte canibalesco. Há como que um gozo social nisto, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem 'pena'. Neste caso, a homenagem, longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema, mais do que lamentar um crime sociedade x [versus] marginal. Qual a oportunidade que têm os que são pela neurose autodestrutiva levados a matar, ou roubar etc. Pouca [...], porque a sociedade mesmo, baseada em preconceitos, numa legislação caduca, minada em todos os sentidos pela máquina capitalista, consumitiva, cria os seus ídolos anti-heróis como o animal a ser sacrificado (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1968, p. 3).

Figura 6 – B56 Bólido - Caixa 24 “Cara de Cavalo



Fonte: Varela (2011).

As palavras de Waly Salomão confirmam o poder crítico emotivo produzido pelo Bólido - Caixa 18 “Cara de Cavalo. A imagem do corpo crivado por balas e o pigmento vermelho que ilustra o sangue do marginal, imergem o expectador no

“silêncio heróico” de uma vítima da ausência do Estado. É nesse contexto que se compreende a imersão do expectador na obra do artista por um viés emotivo. E é por esse viés, guardados os devidos aspectos por se tratar de composições musicais, que podemos também observar na obra de Chico César os reflexos dessa imersão oiticiquiana. Como é constatado na canção “Benazir” (AOS VIVOS, 1995).

Tal como na obra de Helio Oiticica, é evidente que há um engajamento político e social de Chico César que transparece nas suas composições, principalmente quando estas evidenciam ícones das lutas por democracia, igualdade e contra os preconceitos. Assim, Como na homenagem de Oiticica a Cara de Cavalo, em “Benazir” o posicionamento político de Chico César manifesta-se também em uma homenagem, tal qual uma ode, para Benazir Bhutto – líder política paquistanesa assassinada em 2007 e que foi a primeira mulher a ocupar o cargo de primeira-ministra em um país de religião mulçumana, por ocasião da execução de seu pai no final da década de 1970, o primeiro-ministro Zulfikar Ali Bhutto, defensor da democracia, que havia sido deposto e preso pelos militares:

Pain dormiu não acordou, manheceu
Zói de pain se fechou, pain meu.

Não aponte o dedo para Benazir Butho, seu puto
Ela está de luto, pela morte do pai.
Não aponte o dedo para Benazir Butho, seu puto
Ela está de luto, pela morte do pai

Não aponte o dedo para Benazir
Não aponte o dedo para Benazir
Esse dedo em riste esse medo triste é você
Benazir resiste e o olho que existe é o que vê (CÉSAR, 1995).

A ascensão de Benazir Bhutto em um País de tradições sociais e religiosas totalmente contrárias ao empoderamento feminino é de fato uma conquista histórica e exemplar na luta pelos direitos das mulheres. A liderança que exerceu no Partido Popular Paquistanês - PPP a levou por duas vezes ao cargo de primeira ministra, sendo destituída nas duas vezes pelos presidentes paquistaneses dos respectivos momentos. Conhecida como “líder dos pobres paquistaneses” sofreu com perseguições antes mesmo de se tornar líder do partido, pois, como referimos anteriormente, em 1977 o pai de Benzanir, então primeiro-ministro do Paquistão Zulfikar Ali Bhutto, foi destituído do cargo por um golpe militar liderado pelo general

Muhammad Zia-ul-Haq, que colocou o país sob lei marcial e em 1979 o pai de Benazir foi sentenciado à morte por enforcamento.

Em alusão a este momento, os dois primeiros versos da canção de Chico César denotam o sentimento de dor de Benazir Bhutto pela morte do seu pai: “/Pain dormiu não acordou, manheceu;/ /Zói de pain se fechou, pain meu/”. É importante destacar que, tanto a melodia quanto a linguagem empregada nesses dois versos se inserem nas características da cultura popular nordestina. Podemos entender essa simbiose de referências como uma artimanha que revela o lado oiticiquiano do compositor, uma vez que esse artifício facilita a imersão emotiva do indivíduo que ouve a canção, em virtude da inserção de características da linguagem local nordestina que, ao trazer o contexto para esse ambiente local, promove uma leitura mais íntima e imersiva da canção.

Figura 7 – Benazir Bhutto - líder política paquistanesa assassinada em 2007



Fonte: Uol educação (2018).

Figura 8 – Zulfikar Ali Bhutto - Pai de Benazir Bhutto



Fonte: Quora (2013).

Na sequência Chico César dispara contra os opositores de Benazir que, assim como seu pai, sofreu uma tirânica perseguição. A expressão “apontar o dedo”, presente no verso: “/Não aponte o dedo para Benazir Butho/” que discorre também nas estrofes seguintes e permeia pelo texto como um refrão, constata a crítica aos referidos opressores, pois esta expressão denota a agressividade direcionada à Benazir, mesmo após terem executado o seu pai: “/ Não aponte o dedo para Benazir

Butho, seu puto/”; “/ Ela está de luto, pela morte do pai/”. Observa-se que a narrativa da letra direciona a fala para a segunda pessoa, constatando de fato o direcionamento da crítica com o uso, insultuosamente reprovador, do termo “seu puto”. O que também expressa uma certa revolta de Chico César, assim como a revolta de Oiticica foi expressa nos Bóldes em homenagem a Cara de Cavalo.

Reiterando a crítica, os últimos versos concluem poeticamente com a afirmação de que a opressão (“o dedo em riste”) é o medo que de fato existe, que está presente e que esse medo, como toda opressão, provoca tristeza: / Esse dedo em riste, esse medo triste é você/. No entanto, também confirma que a esperança resiste, demonstrando que essa resistência está representada na liderança exercida por Benazir Butto: /Benazir resiste e o olho que existe é o que vê/. Vale salientar aqui que esta canção foi composta quando Benazir Butto ainda estava em vida, pois compõe as canções do álbum Aos Vivos, de 1995.

Voltando ao engajamento político-social de Hélio Oiticica, a “ação direta” pregada nos ideais anarquistas fez parte da sua vivência. Um ser humano que se colocou no lugar do outro, que imergiu na dura vida comunitária dos morros e mostrou, por meio da arte, o que realmente era urgente ser mostrado. Evidentemente, sua imersão no cotidiano das favelas serviu de referência para o desenvolvimento do seu Programa Ambiental⁷.

Preferia desprender-se dos aspectos museológicos da arte para expor as feridas sociais por meio dela - “Dessublimação do canônico e elevação do detrito” (SALOMÃO, 2003). E é a partir dessas observações e vivências que se dá a criação dos seus icônicos trabalhos, entre eles o “Parangolé”, como afirma Waly Salomão:

Dessa capacidade de atração pelo alheio e abaixo das instituições museológicas, desse observatório de um pária da família humana, PARANGOLÉ parte e se transforma no ícone vorticista-corporal mais poderoso das artes contemporâneas (SALOMÃO, 2003, p. 39).

O Parangolé é um projeto que surgiu a partir da experiência de Oiticica ao observar um mendigo em frente ao Museu de Artes modernas do Rio de Janeiro, envolto em trapos e materiais recolhidos dos lixos da cidade, imagem que ilustra

⁷ Exposição que o artista plástico carioca Hélio Oiticica (1937-1980) realizou em 1965 incluindo capas, tendas e estandartes. Nos dois anos seguintes intensificou o conceito acrescentando uma sala de sinuca (1966) e a mostra Tropicália (1967), formada por um jardim com pássaros e plantas vivos, além de poemas-objetos (GONÇALO JÚNIOR, 2008).

bem as “Cidades separadas e desiguais dentro da mesma cidade” (SALOMÃO, 1996).

O termo “Parangolé” vem da gíria carioca dos anos 60 “qual é o parangolé? Que queria dizer algo como “O que é que há?”, “O que está rolando?”, “Qual é a parada?” ou “Como vão as coisas?” (SALOMÃO, 2003).

Para se alcançar a conotação artística dos parangolés, é necessário a inclusão do participante no processo artístico. Quando este veste a obra e, simbioticamente com os movimentos corporais, torna-se possível a percepção dos aspectos expressivos, resultado da ação imersiva que faz o participante deixar a condição de observador da obra para fazer parte dela. “O participante que veste o PARANGOLÉ não é a relação frontal do espectador e do espetáculo, mas como que uma cumplicidade, uma relação oblíqua e clandestina, de peixe do mesmo cardume.” (SALOMÃO, 2003).

Figure 9 – Caetano Veloso veste Parangolé



Fonte: Maffei (2017).

Figure 10 – Miro da Mangueira com Parangolé “Incorpo revolta”.



Fonte: Asbury (2014).

Nesse sentido, assim como no Parangolé, em vários projetos de Oiticica há essa necessidade da relação simbiótica entre espectador e obra, a exemplo dos “Labirintos Penetráveis” - trabalho que levou ao público, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, as sensações do “ambiente sensorial”, na exposição que ele denominou de “Tropicália” (1967). Este projeto sem dúvida tem relação direta com a experiência imersiva de Oiticica nas vielas labirínticas da comunidade da Mangueira.

Figura 11 – Instalação 'Tropicália', 1967



Fonte: Fonte: Asbury (2014).

Instalada nos jardins do Museu, a “Tropicália” (OITICICA, 1967) foi um dos eventos pioneiros na idealização do movimento Tropicalista, pois, embora não tivesse participação direta no Tropicalismo como membro integrante, a inovação concebida pela arte de Oiticica foi fonte inspiradora para a idealização do referido movimento, servindo inclusive de referência para o título da canção de Caetano Veloso “Tropicália” (CAETANO VELOSO, 1968) que, consequentemente foi título do icônico álbum tropicalista “Tropicália” (já mencionado anteriormente), do qual a composição de Caetano faz parte do repertório.

A influência oiticiquiana no título “Tropicália” se dá em razão da congruência com o conceito artístico expressado na referida canção, que foi gravada em seu primeiro disco solo, produzido pelo maestro, compositor e arranjador Rogério Duprat - um dos ícones responsável pela acessão do Tropicalismo. Este disco foi concebido já dentro dos princípios tropicalistas, demonstrando total liberdade de criação.

Assim como em outros projetos de Hélio Oiticica, “Os Penetráveis” propõem a imersão física do participante na obra, neste caso o próprio expectador penetra os labirintos. E, como nos outros projetos, a experiência no ambiente sensorial projeta a relação social para dentro da arte, uma vez que pela concepção deste artista, se faz necessária a interação entre o público e a obra.

Envolto por um labirinto sem teto e em contato com diferentes texturas, como materiais orgânicos, sólidos e líquidos, o expectador experimenta sensações que remetem às relações sociais variadas, como por exemplo, a ambientação nas favelas brasileiras.

Essa introdução da vivência político-social na arte foi um dos aspectos da obra de Oiticica absorvidos pela arte tropicalista. E não por acaso, as canções de Chico César também denunciam suas vivências e posições política e social.

De fato, o trabalho de Chico César não o esconde. Suas letras, ritmos e figurinos denunciam seu posicionamento contestador frente às desigualdades concebidas pela dura realidade da sociedade capitalista e seus conceitos preestabelecidos. Em “Mama África” (AOS VIVOS, 1995), Chico chama atenção para as dificuldades vividas pelas mulheres negras que, em sua maioria pobre e não raramente mães solteiras, enfrentam as dificuldades estabelecidas pelos preconceitos que lhes fecham as portas para uma ascensão social e lhes impõem a necessidade de cumprir uma dura jornada diária reversando no papel de mãe e trabalhadora. De antemão, esta canção já no seu título faz referência às mães negras – “Mama África” é um título que carrega em si uma forte simbologia da realidade dessas mulheres. Como é possível observar no trecho abaixo:

Mama África, tem
Tanto o que fazer
Além de cuidar neném
Além de fazer dengüim
Filhinho tem que entender
Mama África vai e vem
Mas não se afasta de você... (CÉSAR, 1995)

Um elemento importante a se trazer para esse contexto que vale à pena fazer uma análise é o vídeo da canção Mama África. Em virtude das evidências que resgatam a ancestralidade cultural de Chico César, por meio dos ritmos, danças, figurinos e a própria relevância que representa sua cidade natal e seus familiares em sua formação cultural, é importante destacar que a riqueza de informação que o

vídeo contém é de grande relevância para o processo construtivo da análise artístico-cultural de Chico César. Observa-se então, uma imersão nas origens da relação sociocultural de Chico César.

Algumas referências presentes são emblemáticas e tem influência em seu contexto artístico, desde a cidade de Catolé do Rocha que é uma referência indissociável da imagem do artista, como também a presença dos pais que iniciam o vídeo falando a respeito de Chico César como filho e vestindo trajes típicos do Reisado – manifestação popular folclórico-religiosa da qual o pai de Chico César era membro integrante como personagem do Rei.

Essa exposição que denota as raízes do artista segue decorrendo durante o clipe, desde a saída de Chico César de dentro da casa dos pais (provavelmente onde o artista morou) e continuando pelo trajeto percorrido nas ruas da cidade. O próprio Chico César também veste o traje que referencia o Reisado. Mais adiante veremos que essa influência cultural dos seus pais e de sua cidade natal está bastante presente no processo criativo das suas composições.

Outro aspecto importante a ressaltar do referido vídeo é a participação do povo de Catolé do Rocha que, juntamente com Chico César percorre as ruas da referida cidade dançando e cantando a canção Mama África. Nesse contexto, pode-se fazer um paralelo com as características imersivas de Hélio Oiticica quando este inseriu em seus trabalhos a representatividade dos moradores das favelas, provocando a reflexão dos conceitos de inclusão social. Esse aspecto foi o ponto central do caráter crítico na arte de Oiticica e que teve a influência principalmente advinda da sua experiência de vivência na comunidade da Mangueira.

Nesse sentido, também é possível compreender uma perspectiva imersiva no clipe de Mama África, ao penetrar nos aspectos locais da cultura e sociedade de Catolé do Rocha. A inferência que simboliza a inclusão social pode ser compreendida no decorrer do clipe, pois, na medida em que Chico César segue pelas ruas dançando e cantando, pessoas simbolizando a variedade cultural e social como crianças vestidas de anjos, personagens folclóricos, jogadores de futebol o acompanham, além dos passantes locais que vão se inserindo no grupo e formando uma multidão que compartilha conjuntamente do momento de alegria. Cabe aqui lembrar que essa diversidade de cores, danças, roupas observáveis no decorrer do vídeo também remetem à estética tropicalista.

Figura 12 – Imagem do clip da Canção Mama África- Caminhada pelas ruas de Catolé do Rocha



Fonte: Guimarães (2014).

Figura 13 – Imagem do clip da Canção Mama África- os pais de Chico César



Fonte: Giutsi (2015).

Dos diversos aspectos abordados pelo compositor em seus trabalhos, a questão étnica racial está predominantemente presente. A identidade afro-brasileira está fortemente externada na trajetória de Chico César, como artista e cidadão e está evidentemente refletida em suas composições com o resgate da ancestralidade da nossa cultura, que também provém da cultura africana.

Em “Respeitem meus cabelos, brancos” (RESPEITEM MEUS CABELOS, BRANCOS, 2002) essa ancestralidade é trazida mais uma vez no conteúdo da canção, novamente Chico César direciona o foco da sua crítica às questões de racismo contra o negro. Falando diretamente para os “brancos” – no contexto desta canção podemos entender “brancos” como pessoas que, independente de sua cor, tem conceitos racistas e de intolerância à cultura, visual e maneira de se expressar do negro.

Respeitem meus cabelos, brancos
Chegou a hora de falar
Vamos ser francos
Pois quando um preto fala
O branco cala ou deixa a sala
Com veludo nos tamancos

Cabelo veio da África
Junto com meus santos

Benguelas, zulus, gêges
Rebolos, bundos, bantos
Batuques, toques, mandingas

Danças, tranças, cantos
Respeitem meus cabelos, brancos

Se eu quero pixaim, deixa
Se eu quero enrolar, deixa
Se eu quero colorir, deixa
Se eu quero assanhar, deixa
Deixa, deixa a madeixa balançar (CÉSAR, 2002).

Assim, é possível perceber já no título desta canção um artifício que dá o direcionamento do seu contexto crítico. A vírgula que o autor coloca propositadamente após a palavra “cabelos” produz o sentido da crítica, pois, se não houvesse a vírgula, naturalmente a frase teria uma conotação diferente: Respeitem meus cabelos brancos = respeitar o indivíduo em virtude da sua idade, refletida em seus cabelos brancos. No entanto, ao colocar a vírgula o autor estabelece um contexto crítico direcionado aos “brancos”, conforme mencionado anteriormente.

Outros aspectos importantes para a análise desta canção são observáveis quando destacamos as estrofes. Percebe-se na primeira estrofe, por exemplo, um destaque para a riqueza de conhecimento inerente à cultura africana, quando a partir do segundo verso pode-se entender essa intenção crítica do eu-lírico: “/Respeitem meus cabelos, brancos/”; “/Chegou a hora de falar/”; “/Vamos ser francos/”; “/Pois quando um preto fala/”; “/O branco cala ou deixa a sala com veludo nos tamancos/”. É possível compreender também que a expressão “com veludo nos tamancos” denota o direcionamento da crítica aos conceitos burgueses.

Nos dois versos seguintes fica evidente novamente o resgate da ancestralidade de Chico César que, além da sua formação sócio-cultural, tem na cor e no cabelo as referências africanas: “/Cabelo veio da África/”; “/junto com meus santos/”. Essa referência à sua ancestralidade segue nas outras estrofes com uma sequência de palavras de origem africana que remetem a objetos e sons e que, além de enriquecer o contexto crítico do texto, também promove em razão da sonoridade, um efeito que enriquece a estética poética da canção: “/Banguelas, zulus, gêges/”; “/Rebolos, bundos, bantos/”; “/Batuques, toques, mandingas/”. Por fim, assim como na primeira estrofe, a última encerra a canção novamente mandando o recado anti-racismo aos “brancos”, no sentido de exigir respeito com a cultura negra, valendo-se também novamente da sonoridade das palavras para dar o efeito rítmico: “/Se eu quero pixaim, deixa/”; “/Se eu quero enrolar, deixa/”; “/Se eu quero colorir, deixa/”; “/Se eu quero assanhar, deixa/” “/Deixa, deixa a madeixa balançar/”.

Nesse sentido, assim como o envolvimento do expectador com a obra tornou-se imprescindível para o resultado artístico nos trabalhos de Oiticica, nas canções de Chico César aqui analisadas sob o viés tropicalista não é diferente, uma vez que o expectador/ouvinte se identifica com as variadas questões abordadas nas letras. A arte tropicalista nos inclui em seu contexto, pois, somos seres sociais e inevitavelmente, de uma forma ou de outra somos envolvidos pelo seu conteúdo. Dessa forma, o Tropicalismo conseguiu estabelecer, sobretudo na música, uma relação mais próxima com o contexto sociocultural e político do Brasil, pois, esses aspectos passaram a ser abordados nas canções.

Essa vertente tropicalista que tem influência da arte oiticiquiana, está evidente nas composições de Chico César, conforme se observa nas canções já citadas. E, se compararmos com composições da vanguarda tropicalista, a incidência do contexto crítico-social em suas canções, evidencia a influência tropicalista no perfil artístico de Chico César. Podemos observar abaixo, como exemplo da ocorrência desse aspecto nas canções tropicalistas, a letra da canção “Senhor Cidadão” (TOM ZÉ, 1972) do tropicalista Tom Zé.

Senhor cidadão
 Senhor cidadão
 Me diga, por quê
 Me diga por quê
 Você anda tão triste?
 Tão triste
 Não pode ter nenhum amigo
 Senhor cidadão
 Na briga eterna do teu mundo
 Senhor cidadão
 Tem que ferir ou ser ferido
 Senhor cidadão
 O cidadão, que vida amarga
 Que vida amarga
 Oh senhor cidadão,
 Eu quero saber, eu quero saber
 Com quantos quilos de medo,
 Com quantos quilos de medo
 Se faz uma tradição?
 Oh senhor cidadão,
 Eu quero saber, eu quero saber
 Com quantas mortes no peito,
 Com quantas mortes no peito
 Se faz a seriedade?” (TOM ZÉ, 1972).

Nesta canção, Tom Zé critica os padrões estabelecidos pela ditadura para definir o modelo de cidadão aceitável pelo sistema. Em tempos de ditadura o

conservadorismo era imposto pela truculência reacionária dos militares e quem não se enquadrasse nesses padrões era considerado ameaça ao sistema. Para a ditadura, a estética tropicalista era algo subversivo e precisava ser suprimida, pois, difundia a ideia de cidadania fundamentada pela liberdade de expressão, o que para os militares era perigoso porque ameaçava a manutenção da “tradição” e “seriedade”, aspectos que ajudavam no “controle da ordem” – “Com quantos quilos de medo se faz uma tradição?” “Com quantas mortes no peito se faz a seriedade?”. Nesse contexto, Tom Zé faz a contraposição entre a alegria que a liberdade proporciona, e a “vida amarga” em que o “cidadão” era mantido por ter sua liberdade controlada. Cabe aqui lembrar que o tropicalismo coloca em prática o que pregou Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico - “A alegria é a prova dos nove” (ANDRADE, 1928).

Assim, de acordo com as referências observadas na canção de Tom Zé, fica compreendida a incidência de aspectos da estética tropicalista também em “Respeitem meus cabelos, brancos”, uma vez que a natureza da crítica na canção de Chico César, que também exalta a liberdade de expressão ao cobrar respeito com a maneira de se expressar do negro, se manifesta em consonância com os ideais tropicalistas.

4. O TROPICALISMO ANTROPOFÁGICO DE CHICO CÉSAR

Como afirma Ribeiro Neto (2000, p. 24): “Chico César é uma cria legítima do Tropicalismo”. Evidentemente ele demonstra sua capacidade antropofágica de misturar variados estilos culturais e criar, com hábil versatilidade, um trabalho original e caracteristicamente inserido na identidade da música brasileira.

O aspecto provocativo que caracteriza o Tropicalismo, presente em diversos seguimentos artísticos que fizeram parte deste movimento também está evidente nas canções de Chico César. Revelando-se em suas letras, figurinos e nas capas dos discos.

O próprio Chico César em entrevista para o programa Musicograma da TV Brasil, que foi ao ar em 28 de agosto de 2010 com o título “A Paraíba de Chico César e Elba Ramalho”, destaca a natureza antropofágica do seu trabalho: “Meu estilo é o estilo da mudança. Eu trabalho desde garoto combinando informações – musica nordestina, música étnica com rock, com pop, coisas que vou ouvindo” (CÉSAR, 2010).

A relação de Chico César com a música vem de berço, ouvindo sua mãe cantar ladainhas e seu pai cantar nos reisados (festa realizada nas vésperas do dia de Reis, muito popular nas regiões norte e nordeste do Brasil), além dos emboladores de coco que se apresentavam nas feiras. Essa referência do universo cultural do sertanejo nordestino está intrinsecamente presente em suas composições. Contudo, o despertar pela música, no que diz respeito ao interesse pela criação musical, se deu quando teve contato com os discos de uma loja em que trabalhou na adolescência, ainda na cidade de Catolé do Rocha, Paraíba.

A convivência com a diversidade musical contribuiu para o desenvolvimento da sua maneira de compor, misturando estilos. No entanto, a mistura promovida em suas criações não se trata de copiar estilos, mas de estabelecer um estilo próprio por meio da habilidade antropofágica que caracteriza a produção musical brasileira.

Os títulos concebidos por Chico César em seus trabalhos sempre trazem aspectos que demonstram o poder da sua criatividade como compositor. Em “Cuscuz Clã” (CUSCUZ CLÃ, 1996), ironicamente o compositor faz uma inversão dos valores e das referências, como que por uma “metamorfose” feita por meio da sonoridade das palavras Ku Klux Klan – seita criada em 1865 nos Estados Unidos com o intuito de pregar a hegemonia da raça branca e a intolerância, inicialmente

aos negros (ex-escravos, libertos na Guerra de Secessão), e posteriormente estendendo-se aos judeus, imigrantes, prostitutas etc.

A transferência de Ku Klux Klan para Cuscuz Clã é um artifício que merece ser ressaltado na criatividade artística de Chico César, pois, ao mesmo tempo em que satiriza o conceito da referida seita, ele exalta os aspectos da cultura nordestina, uma vez que, por ser um alimento muito popular na região nordeste o cuscuz tem uma forte simbologia representativa do e para o povo nordestino. Dessa forma, conforme o aspecto dos processos criativos da arte tropicalista, temos neste título a deglutição de uma ideia para criação de outra, com outro conceito. Assim, valendo-se da semelhança das sonoridades destas palavras, Chico César produz um efeito irônico que faz a representatividade da cultura nordestina superar o conceito estabelecido nas palavras Ku Klux Klan.

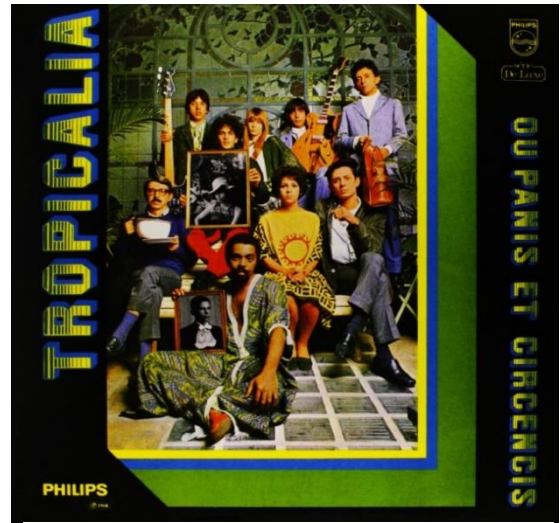
Um trabalho semelhante nesse aspecto ao qual podemos nos referir é a criação da capa do álbum manifesto “Tropicália ou Panis Et Circencis” (Tropicália ou Panis Et Circencis, 1968). Pode-se observar na imagem feita pelo fotógrafo Oliver Perroy que, a disposição e figurino dos artistas tropicalistas denotam a mescla de referências culturais. É inegável a referência à famosa capa do álbum “Sgt. Pepper’s Lonely Harts Club Band” (THE BEATLES, 1967) dos Beatles, lançado um ano antes do álbum tropicalista. No entanto, enquanto os Beatles homenageiam figuras icônicas da história e celebridades, na capa tropicalista os artistas simbolizam a mistura que identifica a arte brasileira. Cada artista representa uma referência que, juntos, remetem a um significado antropofágico, essência do Tropicalismo. As canções que compõem este álbum confirmam a ideia tropicalista, pois, ele traz um inusitado repertório que além das variadas composições destes artistas, também inclui regravações como “Coração materno” de Vicente Celestino e “Hino ao Senhor do Bonfim” de João Antônio Wanderley.

Figura 14 – Capa do disco Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band -1977



Fonte: Baranov (2014).

Figura 15 – Capa do álbum Tropicália -1968



Fonte: Padilha (2008).

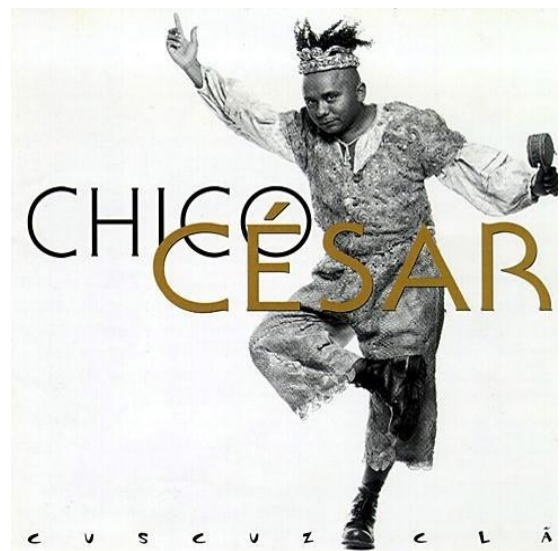
No entanto, voltando ao contexto do “Cuscuz Clã”, é importante destacar que o conteúdo analítico desse álbum vai além da desconstrução dos ideais racistas de uma determinada seita. Para além da alusão ao povo nordestino, identificada na simbologia do título, a capa do referido álbum faz também uma homenagem ao Reisado - um ícone da cultura popular brasileira que tem uma forte tradição no Nordeste, mas que em outras regiões do Brasil recebe diferentes denominações, como: Folia de reis, Boi-bumbá ou simplesmente Boi. O Reisado é uma encenação folclórico-religiosa que tem uma variação de personagens de acordo com a região do país. No Nordeste, geralmente os personagens são o Mestre, o Rei, a Rainha, o Contramestre, os Matheus, a Catarina (palhaça) e o Boi. Na capa do “Cuscuz Clã” (CUSCUZ CLÃ, 1996), Chico César aparece como o Rei, trajando o figurino característico deste personagem.

Figura 16 – Modelo de traje do Rei de reisado



Fonte: Sasso (2012).

Figura 17 – Capa do álbum Cuscuz Clã (1996)



Fonte: <<http://www.chicocesar.com.br/index.php/release/cuscuz-cla/>> (2018).

Sabe-se que, historicamente o poder econômico é um fator que leva à divisão dos povos por uma distinção de classes e com isso a disseminação de preconceitos e intolerâncias das classes superiores para com as de menor poder aquisitivo. No Brasil, a região nordeste por ser economicamente menos favorecida que os grandes centros econômicos brasileiros, principalmente os eixos sul e sudeste, sofreu e ainda sofre com a discriminação social e cultural.

Nesse contexto, podemos captar um propósito crítico de Chico César em “Cuscuz Clã” que aponta para um embate nesse sentido, uma vez que, destacando um atributo cultural do povo nordestino na canção, naturalmente o autor contraria os conceitos depreciativos pré-estabelecidos contra os nordestinos – atitude condizente com a de Hélio Oiticica quando provocava a sociedade exaltando em seus trabalhos a dura vida dos moradores das favelas e das ruas, combatendo os preconceitos e denunciando a ausência do poder público no auxílio daquelas pessoas. O olhar social é sem dúvida um fator característico no aspecto crítico da arte tropicalista.

A alusão ao Reisado também está no repertório do referido álbum. Na primeira parte da canção “Folia de príncipe” (CUSCUZ CLÃ, 1996), Chico César faz uma versão das cantigas de reisado, com uma toada típica dessa manifestação cultural:

Se da minha boca vai, ai ai
que da sua boca venha, ai ai

uma declaração de amor, ai ai
 um beijo apaixonado, ai ai
 seja essa a nossa vênua, ai ai
 o nosso boi de reisado, ai ai

Se da minha boca vai, ai ai
 que da sua boca venha, ai ai
 uma declaração de amor, ai ai
 um beijo apaixonado, ai ai
 seja essa a nossa vênua, ai ai
 o nosso boi de reisado, ai ai

Um reizim bem coroadado, ai ai
 bate em sua moradia, ai ai
 vem louvando e vem louvado, ai ai
 vem cantando essa folia, ai ai
 mas eu e meus companheiros, ai ai
 queremos cumplicidade, ai ai
 prá brincar de liberdade, ai ai
 no terreiro da alegria, ai ai” (CÉSAR, 1996)

Conforme se pode observar acima, algumas referências do Reisado estão evidentes nesta canção. Nesta primeira parte a melodia segue de acordo com os aspectos das músicas cantadas pelo Mestre – personagem que tem, entre outras funções, a de solista. E ao final de cada verso há sempre uma resposta ao canto do Mestre com um coro em duas vozes: “/ai ai/”.

Outros elementos do Reisado observáveis na canção são os personagens, como o Boi, mencionado no último verso da segunda estrofe: “/o nosso boi de reisado, ai ai/” e o Rei, mencionado logo em seguida no primeiro verso da terceira estrofe: “/um reizim bem coroadado, ai ai/”. Os dois versos seguintes ilustram uma das passagens da encenação do reisado, que corresponde ao momento em que o Rei, acompanhado do grupo, bate nas portas das moradias anunciando o nascimento do Messias e louvando os moradores das casas: “/bate em sua moradia, aí aí/”; “/vem louvando e vem louvado, ai ai/”.

Na segunda parte da canção há uma mudança em sua entoação e no contexto da letra, uma vez que aqui Chico César passa a referenciar o cordel e sua correspondência com o rap:

Olé mulé rendera
 Olé mulé renda
 tu me ensina a fazer renda
 que eu te ensino a namora (2x)

Lampião desceu a serra mano
 Deu um baile em Cajazeiras

Ensinou moça donzela
A dançar Mulher rendeira

Lampião desceu a serra brother
com um sapato de algodão
o sapato pegou fogo
Lampião caiu no chão

Lampião tava dormindo
Acordou-se assustado
atirou numa craúna (pá pá pá)
pensando que era um soldado (pá pá)

As moças de Vila Bela mano
Não tem mais ocupação
Bota queijo, rapadura
No bornó de Lampião

Mas eu tô com uma esmola
Para um homem que é são
Ou lhe mata de vergonha mano
Ou vicia o cidadão

Nesta segunda parte da canção, a primeira estrofe é composta pelo refrão da folclórica música “Mulher rendeira” e logo em seguida a entoação faz uma simbiose entre o cordel e o rap, intercalando elementos característicos de ambos os gêneros, como a menção a Lampião – figura icônica na literatura de cordel. E as palavras “mano” e “brother” – correspondentes ao vocabulário da gíria, que é um aspecto peculiar da oralidade do rap. “/Lampião desceu a serra mano/”; “/Lampião desceu a serra brother/”.

Nessa acepção, é possível observar que com esse artifício simbiótico entre estas duas representações da cultura popular, denota-se um propósito de quebra do conceito bairrista entre as regiões Nordeste e Sudeste, pois, ao fundir cordel e rap na mesma canção, Chico César reage criticamente contra as ideologias regionalistas.

Ademais, em meio a essa antropofágica mistura de cordel e rap, formando um contexto que envolve referências emblemáticas da cultura nordestina, como o personagem de Lampião, esta canção, do disco que já no título traz uma forte simbologia do povo nordestino (“Cuscuz Clã”), como também na capa, que é inspirada no Reisado, ainda nos traz uma estrofe composta de versos da canção “Vozes da seca” (VOZES DA SECA, 1953) de Luiz Gonzaga e Zé Dantas: “/Mas eu tô com uma esmola/”; “/Para um homem que é são/”; “/Ou lhe mata de vergonha mano/”; “/Ou vicia o cidadão/”. Ao inserir esses versos em sua canção Chico César

além de enriquecer sua composição com a referência de um ícone da música nordestina, também retoma o contexto crítico empregado em “Vozes da seca” que em 1953 rebateu a forma de assistência do Governo aos nordestinos durante um forte período de seca no Nordeste.

A canção de Luiz Gonzaga e Zé Dantas exalta a honra e a dignidade do povo nordestino ao cobrar do Governo ações voltadas para criação de empregos, o que proporcionaria ao nordestino viver do seu trabalho e não de doações (“esmolas”). Neste ponto, também é relevante trazer para esta análise a importância da intertextualidade entre as letras das duas canções que, com a incidência mais uma vez, agora no final do terceiro verso do termo “mano”, Chico Cesar absorve no ambiente social contemporâneo, o contexto crítico de “Vozes da seca”.

É importante ressaltar que, as temáticas que abordam os problemas sociais também são muito recorrentes nas letras de rap. E Chico César não faz esta referência aqui por acaso. A não linearidade modernista que quebrou com as regras da formalidade artística e que posteriormente foi muito bem absorvida pelo Tropicalismo, é uma das fortes características da obra de Chico César.

Em razão disso, há tamanha riqueza de informações, referências e significados em “Folia de príncipe”, como por exemplo, o motivo pelo qual o título da canção é “Folia de príncipe” e não “Folia de rei”, já que a manifestação folclórica em questão se chama Reisado, e em outras regiões do Brasil tem a denominação de “Folia de rei”. Nesse contexto, a linearidade preconiza “Folia de rei” como título, pois, seria mais óbvio. No entanto, a obviedade não combina com a arte, muito menos com o perfil criativo de Chico César que, nesse caso, inclui aqui uma homenagem ao seu pai, uma vez que, conforme já mencionado anteriormente, o pai de Chico César representava o personagem do Rei nas festas de Reisado. Por conseguinte, se o pai é o Rei, Chico César é o Príncipe.

Com sua formação artística alicerçada por influências tropicalistas, é natural e coerente que haja nas composições de Chico César elementos característicos do tropicalismo. Não por acaso, suas criações demonstram uma capacidade impressionante de misturar, de forma harmônica e consciente, diferentes gêneros e linguagens culturais que derrubam as fronteiras niveladoras dos estilos artísticos para deixar tudo no contexto popular. Nesse sentido, para analisar suas composições é fundamental atentar também para os aspectos que ratificam a conexão com o tropicalismo em seu trabalho. É nesse contexto que o jornalista e

crítico musical Tárík de Souza, em uma nota do Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), se refere ao álbum “Cuscuz Clã” como uma “salada de estilos”:

“O paraibano Chico César promove uma saladinha de estilos em cuscuz clã. O resultado é uma argamassa consistente, onde os componentes poesia e ritmo (nesta ordem, inversa à do rap) arremessam o paraibano para o primeiro time dos autores nacionais, fato já reconhecido pelo faro fino de cantoras do porte de Maria Bethânia, Zizi Possi, Daniela Mercury, Elba Ramalho” (SOUZA, 1996. p. 2).

De fato, no referido álbum o compositor não modera nas misturas. Como também, a referência à cultura nordestina está fortemente presente, conforme já mencionado com a presença do Reisado que intervala com as referências ao cordel e ao rap feitas na canção “Folia de príncipe”. Já em “Sirimbó” (CUSCUZ CLÃ, 1996), Chico César exalta o Carimbó - símbolo da cultura popular da região norte do Brasil, mais precisamente do Estado do Pará.

O título Sirimbó é uma referência à canção “Sinhá Pureza” (40 Anos de Sucesso do Rei do Carimbó do Brasil, 2007), um grande sucesso do cantor e compositor Pinduca – denominado “Rei do Carimbó” é um artista emblemático e de muita importância para a representatividade cultural da região norte e consequentemente da cultura brasileira:

Para dançar sirimbó
Arriba a saia meu bem sirimbó

Não importa se é secretária
Se a conta bancária tem fundos ou não
Se é professora ou dentista
se vai ao analista
Se tem uma paixão

Para dançar sirimbó
Arriba a saia meu bem sirimbó

Se curte Madonna ou Pinduca
Se é doida ou maluca
Certinha ou zen
A moça que vai na paulista também é farrista
Sirimba também

Para dançar sirimbó
Arriba a saia meu bem sirimbó

Se é traficante de coca
Se come pipoca antes da matinê
Se chega tarde na escola
Meu bem não enrola sirimba você

Para dançar sirimbó
Arriba a saia meu bem sirimbó” (CÉSAR, 1996).

Sirimbó é a denominação dada por Pinduca a um gênero musical resultante da fusão entre o Siriá e o Carimbó - dois gêneros musicais típicos da região norte que são acompanhados por danças de mesmo nome. A referida fusão está literalmente demonstrada na última estrofe da canção “Sinhá Pureza”: “Ô lêlê ô lalá / misturei carimbó e siriá / carimbo, sirimbó é gostoso / é gostoso em Belém do Pará”.

Em sua canção Chico César faz perceber a natureza liberal do seu processo criativo, aspecto evidente na própria concepção do sirimbó, demonstrando a característica democrática e multicultural de sua obra. Aspecto naturalmente tropicalista.

Juntar os diferentes para formar uma outra manifestação cultural é a tônica desta canção. Inicialmente Chico transpõe para a canção a imagem referencial da figura feminina, uma vez que uma das características da dança sirinbó, e de grande relevância alegórica é a mulher dançar segurando e sacudindo a saia. E é partindo desse princípio que na sequência dos versos Chico César traz representações de diferentes personalidades com características diversificadas para juntamente com o acompanhamento musical, naturalmente festivo e contagiante, enfatizar a alegria provocada pela mistura dos gêneros.

Os pontos representativos da diversidade, elemento que tematiza esta canção podem ser analisados primeiro pelo viés social, como observado, por exemplo, na seguinte estrofe:

Não importa se é secretária
Se a conta bancária tem fundos ou não
Se é professora ou dentista
se vai ao analista
Se tem uma paixão

Percebe-se claramente o propósito do autor de passar uma ideia de inclusão dos diferentes tipos em um mesmo contexto. Outro ponto que reforça a perspectiva multicultural nesta canção é o fato do autor colocar lado a lado em um mesmo patamar personagens que representam diferentes estilos culturais como Madona e Pinduca – um ícone da *pop music* dialogando com o “Rei do Carimbó”.

Se curte Madonna ou Pinduca
Se é doida ou maluca
Certinha ou zen

A moça que vai na paulista também é farrista
Se rimba também”

Juntar em um mesmo ambiente poético, identidades culturais distintas não é um artifício raro na poesia de Chico César. Na verdade, é uma de suas características marcantes. É muito recorrente em suas composições essa miscigenação cultural por meio de personagens icônicos. É o que se observa também em “À Primeira Vista” (AOS VIVOS, 1995), quando ele junta Prince e Salif Keita, compartilhando harmoniosamente o mesmo âmbito da canção. Assim, Chico põe em prática mais uma vez os ideais antropofágicos ao referenciar o estilo do norte-americano Prince, que mistura rock, pop, jazz, soul, funk entre outros gêneros musicais. E de igual modo, também absorve a representatividade de Salif Keita – músico conhecido como “A voz de ouro da África” Keita é uma das maiores referências da música africana na atualidade. Apesar de descender de uma linhagem nobre africana que vem de Sundiata Keita, fundador do Império Mali que durou do século XIII ao XVII, Salif Keita teve desde sempre que conviver com o preconceito por ser albino em uma população negra.

É importante ressaltar a forma como Chico César referencia estes dois artistas nesta canção. Os versos da segunda estrofe se repetem na quinta estrofe, com exceção do segundo verso, que no primeiro momento alude Prince e no segundo Salif Keita: “quando ouvi Prince dancei / quando ouvi Salif keita dancei”. Assim como Madona e Pinduca são misturados em “Sirimbó”, em “À Primeira Vista” Chico César nos permite essa combinação entre Prince e Salif keita - artimanhas tropicalistas de Chico César.

Como já observamos anteriormente, a habilidade de Chico César no processo de criação demonstra um grande domínio na articulação das palavras, ele joga com seus significados e sonoridades para propiciar, muitas vezes, um aspecto lúdico às canções. Outro traço recorrente da criatividade de Chico César é o jogo com as palavras. Podemos constatar tal habilidade na canção “Mand’dela” (CUSCUZ CLÃ, 1996):

Gastei minha sandália havaiana
andando atrás dessa baiana
mas a baiana me vaiou
eu disse que vim do senegal
montado num cavalo-de-pau
baiana me desmontou
olha que me queixo pro tutu
baiana deixa disso

vou reclamar pro bispo de tu

mand'ela vir
mand'ela aqui
mand'ela cá
mand'ela mand'ela
mand'ela mand'ela

eu disse que vim do cabo verde
mas ela me achou imaturo
me mandou pra porto seguro
e agora tô indo a pé” (CÉSAR, 1996).

Novamente a influência da cultura africana fica evidente na obra e estilo de Chico César, seja por meio dos ritmos ou personagens que reportam à história e cultura daquele continente. Essa influência também está presente em seu figurino e visual usado por ele em seus shows, como também nos cenários de palco é possível identificar aspectos africanos.

Figura 18 – Chico César no palco com figurino africano



Fonte: Chico César (2015).

Em “Mand’ela”, como é recorrente nas composições de Chico César, percebe-se a intenção do autor de exaltar as referências africanas, porém, é possível perceber também outras referências nesta canção, como a simbologia da sandália havaiana trazida no primeiro verso: “/gastei minha sandália havaiana”. Sabe-se que até os anos 1990 as sandálias havaianas eram referência de humildade, pois, em virtude do seu baixo valor era um calçado voltado para o público da classe baixa. E nesse contexto, é possível ter uma leitura no referido verso da condição social do eu – lírico, que anda muito a pé ao ponto de gastar suas sandálias. Outro ponto relevante dessa simbologia é o que remete ao conceito

antropofágico com as múltiplas referências trazidas pela sandália havaiana, em virtude de ser de origem brasileira, mas que leva o nome de havaiana, além de estar sendo usada por alguém que se diz ser africano, ou seja, uma variedade de referências em um mesmo símbolo.

Nos versos seguintes fica claro a “rejeição” da baiana em relação ao eu-lírico: “/andando atrás dessa baiana/”; “/mas a baiana me vaiou/”. Depois, os versos abrem espaço para evidenciar o indivíduo africano na canção. O eu-lírico tenta convencer a baiana dizendo que é de origem africana, nos permitindo supor que ser de origem africana é positivo e favorável às intenções do eu-lírico. “/eu disse que vim do Senegal/”; “/eu disse que vim do Cabo Verde/”. No entanto, dizer que veio montado num cavalo de pau dá um tom fantasioso às suas afirmativas e conflui com o ritmo lúdico e alegre da canção: “/montado num cavalo de pau/”; “/baiana me desmontou/”.

Vale salientar que, a própria baiana já exerce, por si só, uma simbologia que também remete à África, uma vez que a Bahia é o Estado brasileiro onde as referências africanas estão mais presentes, nos costumes, na gastronomia, na religião e no próprio povo que é formado em grande parte por negros, o que também denota toda uma ancestralidade ligada ao povo africano.

Na sequência, percebe-se a presença novamente do jogo com palavras e significados mencionados anteriormente ao constatarmos sua habilidade de criação na forma como ele faz menção ao bispo Desmond Tutu – um dos principais nomes da luta contra o Apartheid – regime segregacionista implantado pela minoria branca na África do Sul que durou de 1948 a 1994. Com formação em teologia Tutu foi ocupando posições importantes na Igreja, chegando a arcebispo de Johannesburgo e da Cidade do Cabo. Por seu ativismo e posição firme em defesa dos direitos iguais na África do Sul, Desmond Tutu recebeu o Prêmio Nobel da Paz em 1984.

Quando nos versos seguintes o eu-lírico diz à baiana que vai se queixar pro tutu / pro bispo: “olha que me queixo pro tutu / baiana deixa disso / vou reclamar pro bispo de tu”, está presente intrincadamente toda a representatividade que carrega este personagem, inclusive o fato de ter sido ele o responsável por presidir a comissão de Reconciliação e Verdade, a qual investigou e julgou os responsáveis pelos crimes contra os direitos humanos ocorridos durante o regime do Apartheid.

Vale ressaltar neste ponto da análise que algumas inferências nessa canção também remetem a um contexto crítico de embate ao machismo. O silenciamento da baiana em relação às investidas do eu – lírico traz uma denotação da situação vivida

por muitas mulheres ao sofrerem assédio. A essa leitura corrobora o fato do eu – lírico ir reclamar, a alguém do sexo masculino, sobre a rejeição da baiana, usando a expressão impositiva “manda ela vir”. Esse comportamento de fato remete ao sentimento de posse, coerente com o perfil do indivíduo machista.

Em seguida Chico César faz menção a Nelson Mandela, ícone principal do antissegregacionismo na África do Sul - Mandela dedicou parte da sua vida ao movimento antiapartheid. Em razão da sua militância na luta contra o regime de segregação ele recebeu como pena a prisão perpétua, sob a acusação de sabotagem ao Governo. No entanto, os pedidos por sua liberdade tornaram-se um lema do movimento pelo fim do regime. Após 27 anos na prisão Mandela foi libertado em fevereiro de 1990 aos 72 anos. Em 1993 ganhou o Prêmio Nobel da Paz e foi presidente da África do Sul de 1994 a 1999.

Talvez, pela grandeza simbólica que representa Nelson Mandela, não só para o povo africano, mas como referência mundial de luta pela paz, Chico César tenha reservado o refrão, momento apoteótico da canção para mencioná-lo:

mand'ela vir
mand'ela aqui
mand'ela cá
mand'ela mand'ela
mand'ela mand'ela

Aqui, Chico César traça uma linha de ligação entre Desmond Tutu e Nelson Mandela. Pode-se observar que, dando sequência à estrofe anterior, agora o eu-lírico em alusão à autoridade do bispo Tutu (considerando seu contexto histórico), o pede para “mandar a baiana vir”. Esta ação produz uma junção das duas referências por meio de um maravilhoso jogo fonético: “mand’ela vir / mand’ela aqui / mand’ela cá”.

Percebe-se então que, estilisticamente a expressão “mandar ela” sofre uma supressão dos fonemas /a/ e /r/ na primeira palavra, juntando as duas palavras por meio de um apóstrofo. Ao fazer isto, conscientemente Chico César proporciona uma dualidade de sentidos: “mandar ela” e “Mandela”. O primeiro se manifesta visualmente na forma escrita do verso, enquanto o segundo se dá na sua forma sonora. É neste ponto que ocorre a transferência de referências de Desmond Tutu para Nelson Mandela. Ou a correlação desses dois ícones na mesma expressão.

Desta forma, a capacidade poética de Chico César não só nos conduz a cantar o nome de Mandela, como também introduz toda a representatividade assimilada neste nome sem que este esteja escrito nos versos da canção.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento, trazemos nossas últimas reflexões do percurso do desenvolvimento dessa monografia, ou seja, um detalhamento dos capítulos que foram desenvolvidos durante a realização dessa pesquisa.

Primeiramente, destacamos que essa pesquisa trouxe reflexões interessantes a respeito dos movimentos antropofágico e tropicalista, além do trabalho de Hélio Oiticica e Chico César.

Assim, conforme a compreensão exposta neste trabalho fica evidente que ao romperem as fronteiras niveladoras do processo de produção artística, além de apresentarem uma nova maneira de fazer arte, os tropicalistas ultrapassaram a linha que proporcionou a entrada no campo fértil da produção artística nacional, deixando para as novas gerações de artistas o caminho aberto para novas possibilidades, sem restrições, nesse campo que, sobretudo na música fica compreendido nas análises trazidas neste trabalho.

Como vimos, o antropofagismo oswaldiano é parte indissociável do processo criativo na estética tropicalista, desde as referências de Hélio Oiticica absorvidas pelo Tropicalismo até as composições de Chico César. Fica óbvio que a essência antropofágica continuará presente nas produções de artistas das gerações futuras, pois, como já foi dito, a linha rompida com o Tropicalismo trouxe a liberdade de criação que leva a uma infinidade de possibilidades para a expressão artística.

Nesse contexto, ficou também compreendida a importância de Hélio Oiticica no processo de formação da estética tropicalista, uma vez que a inovação causada pelo seu processo de criação, inaugurou a liberdade de criação com seu Programa Ambiental, levando ao público na exposição “Tropicália”, a imersão do expectador no ambiente sensorial dos “Labirintos Penetráveis”, nos *Bóldes* e nos *Parangolés*. Como foi esboçado, a essência dessa inovação oiticiquiana foi absorvida pelo Tropicalismo e, conseqüentemente, pela produção dos artistas atuais que têm influências tropicalistas, como é o caso de Chico César, demonstrado neste trabalho quando analisamos os reflexos oiticiquianos observáveis nas suas composições.

Um ponto importante que foi destacado neste trabalho com relação à influência oiticiquiana em Chico César se percebe na análise da canção “Benazir”, ao fazermos um paralelo entre os *Bóldes*: B33 – Caixa 18 Cara de Cavalo e B56

Caixa 24 Cara de Cavalo com a canção “Benazir”, identificando assim os reflexos de uma imersão no estilo oiticiquiano nesta obra de Chico César.

Conforme o exposto, as composições de Chico César apresentam fortes evidências da influência tropicalista. Sobretudo, buscamos destacar nas análises, principalmente, as características antropofágicas que estão muito evidentes, como também a imersão oiticiquiana que se manifesta em algumas canções pelo viés emotivo, além da característica muito presente de inserir no contexto crítico da obra os problemas sociais - aspecto crítico central da arte de Hélio Oiticica que também é compreendido no Tropicalismo. Esse aspecto evidencia-se fortemente em Chico César, conforme vimos nas canções “Mama África” que expõe a problemática da dura vida de uma mãe solteira da classe baixa, tendo que trabalhar duro para manter os filhos, e “Respeitem meus cabelos, brancos” que combate o preconceito e intolerância contra o negro e sua liberdade de expressão. Congruentemente com essas críticas, a análise do título “Cuscuz Clã” também confirma as influências tropicalistas-oiticiquianas quando explica o processo criativo e antropofágico de Chico César que, ironicamente, inverte os valores referenciais da palavra Ku Klux Klan para Cuscuz Clã, causando com esse artifício uma exaltação dos valores culturais nordestinos e, concomitantemente, o desprezo aos ideais da seita Ku Klux Klan. Essa exaltação a cultura nordestina fica comprovada em vários pontos de análise das canções.

É recorrente em “Folia de príncipe”, como foi demonstrado, uma imersão marcante nas origens culturais e sócias de Chico César, com as referências do Reisado que, por influência do seu pai faz parte da sua formação cultural. Essa ancestralidade cultural é revelada em uma transferência hereditária (de pai pra filho), conforme entendido no título “Folia de príncipe” - a denominação de “príncipe” ganha sentido em virtude das representações do seu pai como Rei de Reisado/Folia de Rei.

A influência da família e da cultura local da cidade de Catolé do Rocha (cidade natal de Chico César) é destacada também na menção ao clipe da canção “Mama África”, quando abordamos as características do referido clipe, explorando as simbologias relevantes para a formação sócio-cultural de Chico César e a relação com a imersão oiticiquiana.

Outro aspecto tropicalista muito recorrente nas canções de Chico César é a mistura de referências, que promove o processo antropofágico e que ele incorpora

muito bem em seu trabalho, conforme mencionamos na canção “Sirimbó”, que aborda o tema da inclusão social ao misturar, assim como no clipe de “Mama África”, vários nomes representativos de seguimentos artísticos e sociais como o misto de Madona com Pinduca e secretária com bancário para dar o efeito de inclusão. Como também, em “À primeira vista” mistura Prince com Salif Keita e em “Mand’ela” traz as referências de Desmond Tutu e Nelson Mandela, além da simbologia das Sandálias Havaianas.

Assim, é possível compreender que no processo produtivo de Chico César não há barreiras nem limites. A deglutição proferida no manifesto modernista dita o ritmo do seu trabalho. Chico César é muitos em um só. A antropofagia perene em sua produção artística é algo inegável, pois, percebe-se intrinsecamente em sua produção um cruzamento de referências provenientes da sua formação político-social e cultural que vão se fundindo a outras referências absorvidas em seu processo de criação. Portanto, podemos afirmar que meio século depois da ascensão tropicalista, as canções de Chico César ressignificam e mantêm as referências desse movimento vivas, aquecendo corações e mentes sedentos de arte.

No entanto, é preciso reforçar que ao identificarmos essa aproximação da obra de Chico César com aspectos tropicalistas, não corresponde dizer que seu trabalho seja um produto da arte tropicalista. Sem dúvida o Tropicalismo teve grande importância no cenário artístico nacional e também influenciou outras gerações de artistas, mas, compreendemos que a essência artística por natureza não permanece estagnada em determinadas estéticas. Todo processo de produção artística tem como princípio a inovação e a busca pelo imprevisível. Chico César é uma prova disso, pois, a cada nova composição ele se renova, inovando e surpreendendo dentro do cenário artístico contemporâneo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

ANDRADE, O. Manifesto Antropofágico. Em Piratininga. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. **Revista de Antropofagia**, Ano 1, N. 1, maio de 1928.

ASBURY, M. **Hélio Oiticica e a ditadura militar no Brasil**. Templo cultural Delfos – Elfi Kürten Fenske - Ano VIII, 2018. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2016/07/helio-oiticica-e-ditadura-militar-no.html>>. Acesso em: 15 set. 2018.

BARANOV, T. GGN, o jornal de todos os brasis – **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band** (2014). Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/imagem/cultura/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band>>. Acesso em 05 out. 2018.

BORGES, A. Obvious - **Arte brasileira - antropofagia cultural e o movimento tropicalista** (2015). Disponível em: <http://obviousmag.org/my_cup_of_tea/2015/03/arte-brasileira---antropagia-cultural-e-o-movimento-tropicalista.html#ixzz5DKZFG7Nx>. Acesso em: 15 jun. 2018.

CÂNDIDO, W. R.; SILVESTRE, N. A. C. **O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira**. Maringá, v. 38, n. 3, p. 243-251, July-Sept., 2016. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307446626003>>. Acesso em: 10 out. 2018.

CEREJEIRA, T. Arte Descrita – **Abaporu, de Tarsila do Amaral**. 21 de agosto de 2012. Disponível em: <<http://artedescrita.blogspot.com/2012/08/abaporu-de-tarsila-do-amaral.html>>. Acesso em: 16 out. 2018.

CÉSAR, C. **Festival em escolas ocupadas é mantido com adesão de céu e chico césar** (2015). Disponível em: <<http://www.chicocesar.com.br/index.php/festival-em-escolas-ocupadas-e-mantido-com-adesao-de-ceu-e-chico-cesar/>>. Acesso em: 19 out. 2018.

_____, C. **A Paraíba de Chico César e Elba Ramalho**. Entrevista concedida ao programa Musicograma – TV Brasil em 28 de agosto de 2010.

_____, C. **Respeitem meus cabelos brancos**, Abril Music, 2002.

_____, C. **Cuscuz Clã**, Universal, 1996.

_____, C. **Aos vivos**. Velas, 1995.

_____, C. **Cuscuz clã**. Disponível em: <<http://www.chicocesar.com.br/index.php/release/cuscuz-cla/>>. Acesso em 25 set. 2018.

COUTO, M. de F. M. **A antropofagia hoje**. XXIX Colóquio CBHA 2009. UNICAMP/CBHA. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_couto_maria_art.pdf>. Acesso em: 09 set. 2018.

DICIONÁRIO INFORMAL. **Totem** (conceito) 2017. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/totens/13248/>>. Acesso em: 23 set. 2018.

DINIZ, Júlio. **Antropofagia e Tropicália – devoração / devoção**. Núcleos e estudos em literatura e música, 2007. Texto original em francês apresentado no Colóquio Brésil/Europe: repenser Le Mouvement Anthropophagique organizado pelo Collège International de Philosophie (Paris, 2007).

DITADURA MILITAR NO BRASIL. **Só História**. Virtuoso Tecnologia da Informação, 2009-2018. Consultado em 17/10/2018 às 21:57. Disponível em: <<http://www.sohistoria.com.br/ef2/ditadura/>>. Acesso em: 10 out. 2018.

ELIAS, P. H. D. M. R. **A canção tropicalista: um percurso crítico**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, p. 107. 2015.

FAVARETTO, C. F. dossiê música popular brasileira na USP. **Revista USP**. São Paulo, n. 111, p. 117-124, outubro/novembro/dezembro 2016.

_____, C. F. Tropicália alegoria alegria. In: _____. **A mistura tropicalista**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. cap. 2, p. 31-61.

FILGUEIRA, J. N. dos S. **O poema e a canção em As coisas, de Arnaldo Antunes: imagens da primeiridade**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Natal/RN, p. 152. 2010.

GIUTSI, I. BuzzFeed. **17 coisas que claramente deram errado no clipe de Mama África**. Disponível em: <<https://www.buzzfeed.com/irangiusti/17-coisas-que-claramente-deram-errado-no-clipe-de-mama-afric>>. Acesso em: 11 out. 2018.

GONÇAÇO JÚNIOR. A Tropicália, segundo hélio Oiticica. **Revista Pesquisa**. Edição 144, fev. 2008. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2008/02/01/a-tropicalia-segundo-helio-oiticica/>>. Acesso em 15 set. 2018.

GOULART, A. P.; TIMPONI, R.; JUSTEN, J.; AUTRAN, L.; OLIVEIRA, F. **Tropicália: a contracultura na Música Popular Brasileira**. 9º Encontro Nacional de História da Mídia. UFOP – Minas Gerais. 2013.

GUIMARÃES, S. S. S. Portal do professor – **Ser Mama África: uma difícil tarefa**. Disponível em: <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=54944>>. Acesso em 11 out. 2018.

HOMEM, W.; DE LA ROSA, B. **História das canções**. São Paulo: Leya, 2013.

LEITE, L. M. L. **A estética neobarroca na canção de Chico César: uma leitura de a prosa impúrpura de Caicó**. In: Anais do III Encontro Nacional e II Internacional de Literatura e Linguística da Universidade de Pernambuco (UPE), 11 a 14 de Maio de 2015, p. 1280-1286 – Garanhuns, PE, UPE.

MAFFEI, E. **Caetano Veloso... Em Detalhe** – Acervo digitalizado de la obra de Caetano Veloso. Disponível em: <<http://caetanoendetalhe.blogspot.com/2017/08/1968-caetano-veste-parangole-de-helio.html>>.

OITICICA, H. herói anti-herói e o anti-herói anônimo, apud MORAIS, Frederico. Heróis e anti-heróis de Oiticica. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1968. 2a. seção, p. 3. [Links] Fac-símile: **AHO**, doc. nº. 0736/68.

PADILHA, T. História da arte e cia. **A capa da Tropicália** (2008). [Blog Internet]. Disponível em: <<http://prosalunos.blogspot.com/2008/11/capa-do-tropiclia.html>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

PROJETO HÉLIO OITICICA. **Tropicália PN2 "A pureza é um mito" e PN3 "Imagético" 1967**. Disponível em: <<http://www.heliooitica.org.br/obras/obras.php?idcategoria=4>>. Acesso em: 09 out. 2018.

PROJETO TROPICÁLIA. **Identifisignificados**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>>. Acesso em: 06 ago. 2018.

Quora – **Zulfikar Ali Bhutto** (Pergunta respondida em 17 de abril de 2013). Disponível em: <<https://www.quora.com/Why-was-Zulfikar-Ali-Bhutto-hanged-by-Gen-Zia-ul-Haque-What-was-the-specific-charge-brought-against-him-for-which-he-was-hanged-Was-the-charge-true-or-just-politically-designed-to-get-rid-of-Bhutto>>. Acesso em 07 out. 2018.

RIBEIRO NETO, A. Uma Levada Maneira: no ar, poesia e música popular. In: _____. Um lance de dados de Chico César. **Revista Conceitos** – ADUFPB-JP, 2000. cap. 3, p. 21.

RODRIGUES, F. Da canção de protesto à Tropicália, o papel da MPB durante a ditadura militar. **Jornal Inverta** (s.d.). Disponível em: <<https://inverta.org/jornal/edicao-impressa/467/cultura/da-cancao-de-protesto-a-tropicalia-o-papel-da-mpb-durante-a-ditadura-militar>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

SALOMÃO, W. 1943-2003. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?** e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTIAGO, S. Caetano Veloso, os 365 Dias de Carnaval, **Cadernos de Jornalismo e Comunicação**, n. 40, jan.-fev. 1973, p. 53.

SASSO, M. **Dia de Reis**. Juazeiro do Norte – Ceará, 3 ago. 2012. Disponível em: <<http://msassoart.michaelsasso.studio/2012/08/dia-de-reis-juazeiro-do-norte-ceara.html>>. Acesso em: 25 set. 2018.

SOUZA, T. **Chico César chega ao primeiro time da MPB**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 30 mar. 1996

UOL EDUCAÇÃO – Biografias: líder política paquistanesa - **Benazir Bhutto** (2018). Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/biografias/benazir-bhutto.htm>>. Acesso em: 09 out. 2018.

VARELA, A. **Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica**. ARS (São Paulo) [online]. 2011, vol.9, n.17, pp.48-77. ISSN 1678-5320. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000100004#fig07>. Acesso em: 10 out. 2018.

VELOSO, C. **Caetano Veloso**. Philips Records; Universal Music, 1968.

VIANA, N. **Tropicalismo: a ambivalência de um movimento artístico**. 1.ed. - Rio de Janeiro – Corifeu – 2007. 104 p.